REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVIII. Band. 2. Heft.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1905.

Zu den Nachrichten über die Ecclesia Portuensis in Clermont-Ferrand (Urbs Arverna).

Von **Felix Witting.**

Die Prüfung der Nachrichten, welche uns über die ältere Anlage der Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand erhalten sind, läßt an mehr als einer Stelle Unklarheiten empfinden, deren Beseitigung für unsere Einsicht in die Geschichte der auvergnatischen Kirchenbaukunst nicht ohne Belang ist. Der anonyme Autor der Nachrichtensammlung De sanctis, ecclesiis et monasteriis Claramontanis[1]) berichtet mehrere Male über eine durch den Bischof Avitus im sechsten Jahrhundert gegründete Marienkirche. Sanctissimus iterum Avitus . . . in urbe Averna, qua . . . . domino annente Cathedram Pontificalem susceperat, in locum, qui ab antiquis Portus vocabatur, in bonore S. Dei Genetricis et Virginis Mariae Ecclesiam eleganter construxit, quam et multis Sanctorum reliquiis diligenter adornavit, lautet der ausführlichste Bericht.[2]) Weiterhin spricht er von einer Ecclesia S. Mariae principalis, quam Avitus Pontifex-Claramontensis condidit, wobei er sich auf eine betus Historia S. Aviti (mscc. ex vet. lib. Portuensis Ecclesiae) beruft,[3]) und zitiert aus einem andern Manuskript die Verse: Hoc templum sanctus primo fundavit Avitus / Inclytus antistes nobilis et genere. Diese von Avitus erbaute ecclesia in locum constructa, qui ab antiquis Portus vocabatur, ist offenbar dieselbe, welche nach dem Kompilator der Bischof Sigo (863[?]—868) restaurierte: S. Sigo . . . . . qui Portuensem Ecclesiam a Normannis primum eversam reparavit, und welche a. 959 der Bischof Stephanus in einem Scriptum beneficiale als ecclesia S. Mariae, quae dicitur principalis bezeichnet.[4]) Eine Kirche ähnlichen Titels in Clermont-Ferrand begegnet weiterhin bei Helgaldus Floriacensis (11. Jahrh.), dessen Vita Roberti Regis[5]) den Passus enthält: Caput autem ipsius Monasterii (d. h. von

[1]) De sanctis, ecclesiis et monesteriis Claramontanis libelli duo, auct. anonymi, qui vixit circa annum DCCCL, bei Labbe bibl. nova mscr. ed. Paris. MDCLVII, vol. II, p. 707 sqq., wo eine ältere durch Notizen erweiterte Ausgabe durch Jo. Savero (1608) erwähnt wird, die dem Text bei Labbe zugrunde liegt.

[2]) l. c. p. 711. — [3]) l. c. — [4]) l. c.

[5]) Epitoma vitae Roberti regis, ex alterius monachi scriptis (Pithou, SS. XI, 59—79, Migne CXLI, 903—936, Labbe, l. c. p. 710).

Saint-Aiguan in Orléans) fecit (sc. Robertus rex) miro opere in similitudinem Monasterii S. Mariae Matris Domini et SS. Agricolae et Vitalis in Claramonte constituti. Hier finden wir indes im Titel neben der Gottesmutter die hl. Agricola und Vitalis genannt, von denen der Kompilator hinsichtlich des Avitusbaues nichts weiß. Er berichtet nur kurz, daß die Reliquien der genannten beiden Heiligen von Bischof Namatius (446—462) aus Bologna nach der Stadt der Arverner kommen gelassen seien, ohne anzugeben, für welche Kirche. Das führt uns weiter auf Überlieferungen älterer Zeit, welche uns bei Gregor von Tours erhalten sind. Dieser berichtet Hist. eccles. Francorum lib. II, cap. 16:[6]) Sanctus vero Namatius post obitum Rustici episcopi apud Arvernus in diebus illis VIII erat episcopus. Hic ecclesiam, qui nunc constat et senior intra murus civitatis habetur, suo studio fabricavit ..... Exactum ergo in XII° anno beatus pontifex edificium, Bononiae civitatum Italiae sacerdotes dirigit, ut ei reliquias SS. Agricolae et Vitalis exhibeant, — und In gloria Martyrum c. 43:[7]) Horum (SS. Agricolae et Vitalis) reliquias Namacius Arvernorum episcopus devota expetiit, ut scilicet eas in ecclesia, quam ipse construxerat, colloceret. ...... Congregatis vero civibus cum magus gaudio atque devotione sanctam ecclesiam bis inlustratam pignoribus dedicavit. Hier erfahren wir also von einer Ecclesia des Bischofs Namatius, in welche dieser die Reliquien der hl. Agricola und Vitalis aufnahm.

Überschauen wir diese Berichte, so ergibt sich zunächst, daß die bei dem Kompilator vorkommenden Titel: Ecclesia S. Dei Genetricis et Virginis Mariae, Ecclesia S. Mariae principalis (quae dicitur principalis), Ecclesia Portuensis sich auf eine und dieselbe Anlage beziehen. Die Notiz des Helgaud de Fleury muß für sich allein genommen werden, da sie auf einen Neubau des 11. Jahrhunderts geht. Hier ist nur eine teilweise Gemeinsamkeit des Titels mit dem des Avitusbaues vorhanden. Ist nun aber die von Bischof Namatius erbaute Ecclesia der hl. Agricola und Vitalis, welche der genannte Helgaud de Fleury in den Titel mit einbezieht, identisch mit der Marienkirche des Avitus? Was der Chronist des 11. Jahrhunderts, Helgaud, berichtet, ist noch nicht maßgebend für frühere Zeiten. Es ist sehr wohl möglich, daß die Verschmelzung der beiden Titel erst für den Neubau des 11. Jahrhunderts vollzogen wurde. Zunächst weist nichts darauf hin, daß der Namatiusbau und der Avitusbau identisch waren. Und selbst wenn der Kompilator berichtet, daß Avitus seine Anlage mit den Reliquien von Heiligen schmückte, so kann das mit der Nachricht von der Sendung von Reliquien auf Antrieb des Namatius nicht zusammengebracht werden: der Kompilator spricht

[6]) Mon. Germaniae, SS. Mer. I, p. 82. — [7]) l. c. p. 517.

von multae sanctorum reliquiae, Gregor von Tours nur von zwei Heiligen. Die Marienkirche des Avitus war eine neue Anlage zu den bereits vorhandenen Kirchen in der Arvernerstadt. Auffallen muß hier nun allerdings, daß Gregor von Tours nirgends von dieser Gründung Notiz nimmt. Da Avitus der Lehrer Gregors von Tours gewesen war und Gregor sich sonst auf Grund seiner Familienbeziehungen schon über die Vorgänge in der Stadt der Arverner recht gut unterrichtet zeigt, so dürfte man erwarten, daß er ein gewiß bedeutsames Ereignis wie die Gründung einer Kirche durch den 571 zum Bischof der Arverner erhobenen Avitus nicht übergangen haben würde. Statt dessen berichtet er[8]) nur, daß Avitus bei dem Einsturz der Antolianuskirche in Arvern sich um Anordnung von Vorsichtsmaßregeln verdient gemacht habe, und erwähnt dagegen eine Kirchengründung desselben in Thiers.[9]) Das auffallende Schweigen Gregors könnte vielleicht dadurch motiviert werden, daß man auf die Überarbeitung der Historia Francorum nach erstem vorläufigen Schlusse seitens Gregor hinwiese, wobei die Erwähnung des Avitusbaues in Arvern keine Aufnahme mehr fand. Aus welchem tiefern Grunde sonst etwa, könnte nur eine eingehendste Untersuchung der Gesamtverhältnisse klarlegen. Auf der andern Seite ist an der Glaubwürdigkeit des Kompilators nicht ohne weiteres zu zweifeln.[10]) Nach unserer jetzigen Kenntnis wäre das Bestehen eines Namatiusbaues und eines Avitusbaues das durchaus Glaubhafte. Eine Verschmelzung der beiden Anlagen fand, so läßt die Notiz des Helgaldus erkennen, wohl im 11. Jahrhundert erst statt, und auf dem Platze welcher der beiden ältern Kirchen aus dem 5. bezw. 6. Jahrhundert der Neubau errichtet wurde, dürften die Nachrichten klar erkennen lassen. Daß dabei wie im Titel so auch in der baukünstlerischen Konzeption eine Beziehung zum Namatiusbau gewahrt wurde, ist nach Ausweis der Überlieferung wie des noch heute bestehenden Baues aus dem 11. Jahrhundert wohl durchaus einleuchtend.

---

[8]) In Gloria Martyrum c. 64 (M. G. SS. Merov. I. p. 532).

[9]) l. c. cap. 66 (bezw. p. 533).

[10]) Auffallende Bestandteile in dem bei Labbe zum Abdruck gebrachten Texte wie z. B. die Anführung der oben herbeigezogenen Notiz des Helgaldus Floriacensis aus dem 11. Jahrhundert sind wohl Einschiebsel des ersten Herausgebers der Sammlung. Einzelne Nachrichten, wie z. B. die über eine dem hl. Michael geweihte vetus ecclesia (bei Labbe l. c. p. 710i), deuten darauf hin, daß der Kompilator in der Tat Überlieferungen alter Zeit benutzte. Er selbst macht, wie oben erwähnt, eine historia mscr. S. Aviti und einen andern liber. mscr., wie es scheint, metrischer Form, namhaft. Vielleicht lagen ihm auch auvergnatische Annalen vor, wie sie Arndt als teilweise Grundlage für Gregors von Tours Schriften vermutet.

Über einige Zeichnungen florentinischer Maler im königl. Kupferstichkabinett in Berlin.

Von A. v. Beckerath.

In dem vor kurzem herausgekommenen Werke »The drawings of the Florentine painters« hat der Verfasser, Herr Bernhard Berenson, auch Zeichnungen im Königl. Kupferstichkabinett in Berlin seiner Beurteilung unterzogen.

Da ich in vielen Fällen mit Herrn Berenson nicht übereinstimmen kann, will ich versuchen, in folgendem meine abweichende Meinung darzulegen und zu motivieren.

Ich führe die Zeichnungen unter den Namen der Künstler auf, denen sie im Königl. Kabinett zugeschrieben sind und lasse im Anschluß daran die veränderte Attribution des Katalogs Berenson folgen.

Sandro Botticelli. I. Studie zu einem Gottvater. $19^1/_2 \times 26^1/_2$. Silberstiftzeichnung. Berenson: Compagno di Pesellino. Plate 39.

B. bringt diese Zeichnung in Verbindung mit dem Gottvater in dem Bilde der Trinität von Pesellino in der Nationalgallery und sagt »now if this Trinity were by Pesellino, this sketch would be by him also«. Nach seiner Ansicht ist aber die Trinität von einem Nachfolger Pesellinos, den Frau Mary Logan im Juli- und Oktoberheft der Gazette des beaux arts 1901 als Compagno di Pesellino konstruiert hat und so wird diesem die Zeichnung gegeben. Bisher schon war die Autorschaft keines Bildes des Quattrocento besser durch Dokumente beglaubigt, als die dieser Trinität; nach den nun neuerdings in der Rivista d'Arte von Peleo Bacci publizierten Dokumenten ist gar kein Zweifel mehr möglich, daß Pesellino der Autor des Bildes ist. Logischerweise muß B. nun die Zeichnung Pesellino geben, was amüsant ist und Frau Logan fühlt sich vielleicht veranlaßt, ihre radikalen Ansichten über die Trinität zu modifizieren; in ihrem Artikel über den Compagno hatte sie den Mut, das noble Bild bête und ennuyeux zu nennen! Beim Vergleich der beiden alten gekrönten Männer in der Trinität und in der Zeichnung ist eine gewisse äußerliche Ähnlichkeit vorhanden, aber ebenso klar ist es, daß die Zeichnung nur einer ca. 25 Jahre späteren Epoche angehören kann,

als das Bild. (Pesellino starb am 29. Juli 1457). In der Zeichnung läßt die Gewandung alle wesentlichen Teile des Körpers hervortreten, den sie in freien und schwungvollen Falten umgibt. In dem Bilde bedeckt die Gewandung mit ihren eckigen Falten und tiefen Brüchen die Formen des Körpers und läßt sie kaum erraten. B. wird eine Zeichnung in gleicher Technik und Entwicklung der Gewandung, wie die Berliner, die um 1457 ca. sicher zu datieren ist, nicht nachweisen können. Die schöne Zeichnung einer Mater dolorosa, British Museum, plate 35, ist nicht von Fra Filippo, sondern von einem späteren Meister; wie Fra Filippo in seinen letzten Jahren zeichnete (um 1463 begann er die Stefano-Geschichten in Prato zu malen), sehen wir an der Zeichnung in Hamburg, plate 34, sie ist weit altertümlicher in Technik und Gewandung, wie die Londoner und Berliner Zeichnungen. Letztere bitte ich nun mit den alten bärtigen Männern auf den Bildern Botticellis: Madonna mit den beiden Johannes, Berlin, und den beiden großen Nr. 85 und 73 in der Akademie in Florenz, vergleichen zu wollen und man wird Übereinstimmung in Typen, Extremitäten und Gewandung finden. Haare und Bart sind mit der Botticelli eigentümlichen Meisterschaft gegeben. Die Technik ist die des Meisters, in Qualität steht die Zeichnung auf der Höhe seiner Kunst. Von Compagno, einem geringen Nachahmer Pesellinos, existieren überhaupt keine Zeichnungen, um so verwegener war es, demselben eine solche Meisterzeichnung zuschreiben zu wollen.

Sandro Botticelli. II. Das kanaanitische Weib und die Apostel. $14^3/_4 \times 16^1/_4$. Federzeichnung. Berenson: Amico die Sandro. Reproduziert f'50, Berliner Renaissance-Ausstellung 1898.

Ich kann in dieser Zeichnung nur Botticelli sehen. Die überaus leidenschaftlich bewegte Frau, die lebhaft gestikulierenden Apostel, deren Typen, die schwungvoll hart und scharf gebrochenen Draperien, kommen übereinstimmend mit den Bildern des Meisters um 1490 vor. Die Studie zu einem hl. Thomas in der Ambrosiana, die B. unter Nr. 569 als echte Botticelli-Zeichnung beschreibt, stimmt in jeder Beziehung mit der Berliner Zeichnung.

Die Zeichnung in Florenz, Auferweckung eines Jünglings, die B. auf f. 71 in Beziehung zur Berliner Zeichnung bespricht, mag von seinem Amico sein, von Botticelli ist sie nicht. Es ist ein Irrtum, wenn B. sie für ein Pendant der Berliner Zeichnung hält.

Benozzo Gozzoli. Studie zu Engelköpfen. $14^3/_4 \times 24$. Federzeichnung in Bister. Berenson: Schule Benozzos.

Herr Berenson gibt keinen Grund an, weshalb er diese Zeichnung nicht anerkennt und der Schule zuschreibt. Ich halte die Zeichnung für

eine Originalzeichnung. Die Übereinstimmung in den Typen mit den Engeln in der Kapelle des Palazzos Riccardi ist schlagend.

Ich benutze die Gelegenheit, um einige Worte über die Zeichnung in Windsor zu sagen, welche Herr Berenson auf plate 3 gibt und welche er Fra Angelico läßt. Der unwiderstehliche Drang, von dem Herr Berenson beseelt ist, alle traditionellen Werte umzuwerten, hat vor der Schönheit dieser Zeichnung, mit Unrecht, Halt gemacht. Diese Zeichnung nach dem Typus und nach der vorgeschrittenen Technik, ist von Benozzo und nicht von Angelico.

Schlimmer ist, was Herr Berenson über die Federzeichnungen auf der Rückseite dieses Blattes (plate 4) sagt. Er hält sie für Originalskizzen Angelicos für die Fresken in der St. Nikolauskapelle im Vatikan.

Das ist nicht möglich, denn die drei Figuren kommen in zwei verschiedenen Fresken tale quale wieder. Nach aller Logik können sie nur nach den Fresken, nicht für dieselben gemacht worden sein. Auch diese Federzeichnungen sind von Benozzo, die Hand ist dieselbe wie auf den auf plate 7 und 8 wiedergegebenen Zeichnungen desselben.

Noch bedenklicher erscheint mir der lange Exkurs über Form und Linie in seiner bekannten geistreichen Weise (auf plate 4 und 5), zu dem sich Herr Berenson durch diese Zeichnungen veranlaßt findet.

Da die Zeichnungen nicht von Fra Angelico sind, nicht von ihm sein können, so fällt das Kartenhaus zusammen.

Die Zeichnung des Propheten David auf plate 2 ist viel zu schwach für einen so großen Künstler, wie Fra Fra Angelico, sie ermangelt durchaus seines unfehlbaren Liniengefühls. Der Prophet sitzt gar nicht ordentlich, die Draperien sind zu gering für Angelico. Diese Zeichnung wird von irgend einem Miniaturmaler sein.

Fra Bartolommeo. Heilige Familie mit Johannes. Kohlenzeichnung. 39 × 27$^1/_2$. Berenson: Fra Paolino. Lippmann, Zeichnungen alter Meister.

Bei der ausgesprochenen Antipathie Herrn Berensons gegen Fra Bartolommeo wird es ihm schwer, das Zeichnungswerk des Künstlers gerecht beurteilen zu können. Er ist sogar geneigt, Fra Paolino auf Kosten Fra Bartolommeos zu überschätzen. Schließlich wird er aber doch zugestehen müssen, daß Fra Bartolommeo der große Meister bleibt, und daß Fra Paolino, als »a painstaking pupil, a slavish imitator« richtig von ihm charakterisiert worden ist.

Bei Gemälden wird man bezüglich der Autorschaft dieser beiden Künstler heute keine Zweifel mehr haben; dasselbe muß aber auch bei Zeichnungen der Fall sein. Die Qualitätsunterschiede des Meisters und

des Schülers müssen sich auch in ihren Zeichnungen mit Leichtigkeit herausfinden lassen.

Herr Berenson will das allerdings nicht zugeben, er gesteht, daß es ein Problem sei, eine sorglos und skizzenhaft gemachte Zeichnung des Meisters von der des Schülers zu unterscheiden, f. 143 sagt er: »that is not to besettled easily, I have done, what I could to decide, but I feel no great confidence in my conclusions.« Herr Berenson irrt sich nun nicht allein bei sorglos und skizzenhaft gemachten Kohlenzeichnungen, sondern gerade bei ausgeführten Kohlenzeichnungen. Bei jeder ausgeführten Kohlenzeichnung ist ihm die Autorschaft Fra Bartolommeos verdächtig und er ist geneigt, sie Fra Paolino zu geben, so bei vielen Zeichnungen in den Uffizien, die bisher immer und mit Recht Fra Bartolommeo zugeschrieben waren und bei der prächtigen großen Kohlenzeichnung des Berliner Kabinetts. Zeichnungen, die Fra Paolino »on his own account« gemacht hat, findet Berenson »in every way of very good quality.« Zu diesen rechnet er die Studie in den Uffizien, für die Anbetung der Magier, die Paolino 1526 für S. Domenico in Pistoja gemacht hat, »Paolinos masterpiece«. Der Typus der Madonna in dieser Zeichnung gibt ihm genügenden Beweis, um zu behaupten, daß die große Zeichnung in Berlin von Paolino und nicht von Fra Bartolommeo ist!

Wie kann man zwei Zeichnungen, die in künstlerischer Qualität so verschieden sind wie diese, auf eine und dieselbe Künstlerhand zurückführen? In der Komposition geht die Berliner Zeichnung mit den Meisterwerken Fra Bartolommeos, den hl. Familien bei Lord Cowper und in der Corsiniana zusammen.

In technischer Beziehung, im Ausdruck, in Bestimmtheit der Konturen zeigt sie den Meister at his best.

Das »masterpiece« Paolinos offenbart dagegen in allem den »painstaking pupil«, den »slavisch imitator« Fra Bartolommeos, ohne jede Freiheit und Bestimmtheit in den Konturen.

Domenico Ghirlandajo. Unter den unbekannten Zeichnungen im Königl. Kupferstichkabinett entdeckte Herr Berenson eine Zeichnung von D. Ghirlandajo, die er unter Nr. 864 (16 × 13) seines Katalogs, als eine der charakteristischsten Skizzen des Meisters mit Triumph beschreibt.

Diese Zeichnung ist nicht von Ghirlandajo, sondern von einem unbekannten bolognesischen Künstler, von dessen Hand noch vier andere Zeichnungen mit der von Berenson entdeckten Ghirlandajo-Zeichnung zusammenlagen und zusammenliegen. Aus meiner Sammlung sind seitdem noch zehn Zeichnungen dieses Künstlers in das Kabinett gekommen. Wären alle diese Zeichnungen von D. Ghirlandajo, so würde

Berlin der erste Ort in der ganzen Welt für Ghirlandajos Zeichnungen geworden sein! Im Besitz von Herrn Carlo Prayer in Mailand befanden sich 40—50 Zeichnungen dieser Hand, die, wenn auch aus verschiedenen Epochen stammend, alle auf ein und denselben Künstler zurückgingen. In der Ausstellung alter Zeichnungen in Mailand 1880 waren viele dieser Zeichnungen ausgestellt; bald darauf kamen sie in den Handel. Daß der von Berenson neu entdeckte Ghirlandajo nicht von diesem Meister sein kann, sieht jeder Sachverständige auf den ersten Blick, wie konnte einem Kenner wie Berenson dieser große Irrtum passieren? Der Autor dieser Zeichnung steht im Bann von Costa und Francia und gehört zur bolognesischen Schule. Die überlangen, hageren Figuren, deren Physiognomien und Extremitäten, die Draperien haben absolut nichts mit Ghirlandajo zu tun.

Die langen Betrachtungen, die Berenson an die echte Gewandstudie Domenicos, welche das Königl. Kabinett besitzt, knüpft (ich habe dieselbe vor vielen Jahren in einem Konvolut gefunden), kann ich nicht für zutreffend erachten. Er hält dieselbe für eine Studie zu der Madonna in der Anbetung der Hirten in der Akademie Florenz.

Sehr unglücklich ist Berenson mit Zuweisung der auf plate 67 und 68 publizierten Porträtstudien an Ghirlandajo.

Der vortreffliche, energische Kopf, plate 68, ist sicher nicht von Ghirlandajo, er weicht in Auffassung, Form und Technik vollständig von ihm ab; irgend eine Ähnlichkeit mit den Köpfen der älteren Männer auf dem Fresko in S. Gimignano, wie Herr Berenson meint, vermag ich nicht zu entdecken.

Ich glaube nicht, daß diese schöne Zeichnung von einem Florentiner gemacht worden ist, ich halte sie für norditalienisch, wahrscheinlich ist sie venetianisch.

Die Bemerkung auf f. 114 über diese Zeichnung ist sehr bezeichnend für des Autors Selbstgefühl und Überhebung.

Zu der Frau, zu äußerst links, auf dem Fresko der Geburt der Jungfrau von Domenico in S. Maria Novella, gibt es eine Studie in Chatsworth, die zu den kapitalsten Leistungen des Meisters gehört.

Zu der Matrone neben dieser Frau, glaubt Herr Berenson eine Studie in einem Kopf in Windsor plate 67 entdeckt zu haben. Ich will darüber hinweggehen, daß man im Zweifel sein kann, ob in diesem Kopf eine Frau oder ein Mann dargestellt ist — ich denke, es ist ein Mann — jedenfalls handelt es sich um eine junge Persönlichkeit, die mit der Matrone auf dem Fresko auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit hat. Zudem ist die Zeichnung in Windsor ganz verschieden von Domenicos Art und Weise, die sich in der schönen Zeichnung in Chatsworth in normalster Qualität manifestieren.

Die Windsorzeichnung steht Lorenzo di Crédi nahe und ist wahrscheinlich von ihm.

Daß Ghirlandajo in den Fresken in S. Maria Novella die Herren und Damen von Florenz (seine Zeitgenossen) dargestellt hat, melden die alten Autoren. Die Damen, in dem Fresko der Geburt der Jungfrau, welche gratulieren kommen, sind augenscheinlich nach dem Leben porträtiert. Die Matrone, die zweite zu äußerst links, wird davon keine Ausnahme gemacht haben. Hätte aber Ghirlandajo sich bei ihr des verzwickten Modus, den Berenson zugunsten der Verwertung des jugendlichen Kopfs in Windsor erdichtet hat, bedient, so wäre die Dame eben nicht nach dem Leben porträtiert, was aller Wahrscheinlichkeit nach der Fall sein muß.

Michel Angelo Buonarroti. I. Männlicher Akt. Federzeichnung in Bister. 21 × 29. Berenson: Schule M. Angelos.

Daß Berenson diese Zeichnung nicht als Originalzeichnung Michel Angelos anerkennen will, bedauere ich für ihn, bisher ist sie meines Wissens noch von keinem Kenner bezweifelt worden.

Von Schattengebung kann ich auf der Zeichnung nichts entdecken, Michel Angelo hat die Federzeichnung über eine Vorzeichnung in Kohle gemacht, welche letztere stehengeblieben ist.

Die schön aufgebauschte Hypothese, daß R. da Montelupo der Autor der Zeichnung sei, weil die Schatten von links nach rechts gehen, fällt mit der Schattenlosigkeit.

Mir erscheint der Rhytmus in der Bewegung allein für die Autorschaft Michel Angelos zu sprechen.

Seine Art und Weise zeigen sich darin, wie die Figur konstruiert und balanziert ist. Die momentane Wendung des Kopfes ist vorzüglich mit wenigen Strichen ausgedrückt.

Auf der Rückseite der Zeichnung sind nicht wenige Worte bloß, sondern die ganze Seite ist vollgeschrieben.

Es handelt sich, nach Milanesi, um ein Ricordofragment von Auslagen, die Michel Angelo 1519 in Carrara für die Fassade von S. Lorenzo gemacht hat, wahrscheinlich von der Hand seines Gehilfen Pietro Urbano.

Wenn sich Herr Berenson die Zeichnungen, die er beurteilt, doch etwas genauer ansehen wollte!

Michel Angelo Buonarroti. II. Entwurf zu dem Grabmal Julius II vom Jahre 1513. Federzeichnung. 41 × 56. Auf der Rückseite Zeichnung von Beinen und Knien. Berenson: School of Michel Angelo.

Auf den erbitterten Vernichtungskampf gegen den Entwurf zu dem Grabmal Julius II., den Herr Berenson auf sieben Seiten seines volumi-

nösen Werkes, in der ihm eigentümlichen extremen, nervösen Ausdrucksweise und in ermüdendster Länge führt, gehe ich nicht weiter ein.

Seitdem Herr Professor Schmarsow 1884 in einer vorzüglichen Abhandlung im Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen diesen Entwurf bekannt gemacht hat, sind nun zwanzig Jahre verflossen.

In dieser langen Zeit ist der Entwurf von den ersten Kunstkennern und Kunstschriftstellern des In- und Auslandes als authentisches Werk Michel Angelos anerkannt worden, was Berenson zu seinem Schmerz zugestehen muß.

Wenn Berenson die Zeichnung ein tattered and forlorn sheet nennt, so stimme ich dem zu, die Zeichnung ist in der Tat in einem traurigen Zustand der Erhaltung.

Was kann aber mehr für diesen Entwurf sprechen, als daß, trotz der mangelhaften Erhaltung, die darin zur Darstellung gekommene Idee des Grabmals, als diejenige Michel Angelos vom Jahre 1513, allgemeine Anerkennung gefunden hat. Die Zeit wird lehren, ob Herr Berenson daran etwas ändern wird.

Ich beschränke mich auf einige Bemerkungen. Die Zeichnung stammt angeblich aus dem Besitz Papst Paul IV. Caraffa. Dessen Sammlung wurde von seinen Nachkommen, Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, an einen römischen Kunsthändler verkauft.

Einige meiner schönsten und wertvollsten italienischen Zeichnungen stammen aus dieser Sammlung.

Die dem Originalentwurf des Grabmals beiliegende Kopie desselben ist jedenfalls im Cinquecento gemacht worden. (Wahrscheinlich wegen des damals schon schlechten Zustandes des Originals.)

Diese Kopie hat folgende Unterschrift:

»questo disegno é di mano di Michel Angelo Buonarota havuto da M. Jacomo Ronchetti pittore suo discepolo.«

Jacomo Ronchetti war ein römischer Maler des Cinquecento.

Die Federzeichnungen von Beinen und Knien auf der Rückseite der Zeichnung haben auch gelitten, aber viel weniger, als die Zeichnung auf der Vorderseite.

Daß diese Federzeichnungen der Rückseite Originalzeichnungen Michel Angelos sind, kann durch Konfrontation mit anderen echten Zeichnungen vollkommen bewiesen werden, vorausgesetzt, daß man sehen kann und sehen will.

Auf Seite 192 rühmt Berenson von sich, daß er sich zwölf Jahre lang mit dem Studium Michel Angelos beschäftigt habe. (Ich bitte den Passus nachzulesen, er ist für den Autor sehr charakteristisch.)

Ja, wenn man mit Fleiß und Eifer ein unfehlbarer Beurteiler in Sachen Michel Angelos werden könnte! Dazu gehören aber noch viele andere Eigenschaften, die Herr Berenson augenscheinlich nicht besitzt.

Daß Berenson nicht fähig ist, den wirklichen Michel Angelo zu begreifen, sondern nur seinen eigenen (after his own feeling), dafür möge das Folgende vorläufig als Beispiel dienen.

Die endlosen, langatmigen Auseinandersetzungen über die Berliner Zeichnung unterbricht Berenson ex abrupto, durch einen Angriff auf den Giovannino, diesen Schatz der Königl. Museen in Berlin, den er für nur Michelangelesque erklärt.

Ich dächte, die Akten über den Giovannino seien längst geschlossen und kein Sachverständiger zweifele mehr an der Authentizität dieser herrlichen Statue.

Nun kommt Berenson, post festum, noch mit seinem Zweifel!

Gegen die pilasterartig fungierenden Termini an der Außenwand des Grabmals Julius II., vor denen die Sklaven gefesselt stehen, hat Berenson eine wahre Idiosynkrasie, er nennt sie a Hindu contrivance. Daß dieses eigentümliche Motiv auf Michel Angelo zurückgehen soll, sind ihm stupid assumptions! (Immer diese extremen Kraftausdrücke!)

Nach den Nachrichten, die über das Grabmal auf uns gekommen sind, kann gar kein Zweifel obwalten, daß dieses absonderliche Motiv Michel Angelos eigenste Schöpfung ist.

Justi nennt es »ganz aus Michel Angelos Kopf entsprungen«.

Vol. II S. 97 schreibt Berenson: All contemporary accounts speak of the slaves as standing against pilasters crowned with hermae.

Wer möchte zweifeln, daß in den Sklaven im Louvre, im Boboligarten, in den 6 prigioni auf der Zeichnung in Oxford, dieses Motiv vorausgesetzt ist?

Berenson bemerkt: Michel Angelo was appearently capable of much that shocks our taste and sense of fittness.

In diesem vorliegenden Fall hat sich Michel Angelo augenscheinlich nicht nach dem taste und sense of fittness des Herrn Bernhard Berenson gerichtet!

Warum hat Berenson das vorzügliche, höchst anregende Buch von Justi über Michel Angelo nicht gelesen, das ihm ein vortrefflicher Pfadführer in Sachen des divino maestro gewesen wäre?

Auf Seite 223/224 dieses Buches findet er eine ausführliche Erklärung dieser Termini bei Michel Angelo.

Die Termini sind aus antiken Reminiszenzen, trotz ihrer nicht antiken Anwendung, zu erklären.

»Durch die Hermen wird den übermütigen Triumphator — Symbolen am Grabmal, das »Memento mori« zugefügt.«

Gegenüber der großartigen umfassenden Darstellung der Tragödie des Grabmals Julius II., die Justi in seinem Michel Angelo gibt, erscheint recht dilettantisch, was Berenson darüber sagt.

Und nun das schlimmste Beispiel der Verkennung Michel Angelos, die Degradierung des herrlichen Kartons der Madonna mit dem säugenden Kinde in der Galleria Buonarroti! Dieses bewundernswerte Kunstwerk soll nach Berenson — horribile dictu — von dem Simpel Bugiardini sein! (Die Abbildung dieser Madonna auf plate 151.)

Für Berensons Autorität in Sachen Michel Angelos ist das ein schwerer Schlag!

Wie soll man sich mit ihm verständigen, wenn er höchste Leistungen der Kunst so verkennen kann.

Berenson schreibt: This drawing is of course ascribed to Michel Angelo and this attribution has never been disputed, nor indeed has the drawing ever received much attention.

Aber ich bitte, in der Casa Buonarroti, die jeden Tag geöffnet ist und Tausende von Besuchern im Jahre empfängt, ist diese Zeichnung an hervorragender Stelle aufgehängt, im Gsell Fels und im Bädecker steht sie mit einem Stern bezeichnet!

Und da soll diese Zeichnung bisher wenig beachtet worden sein?

Dringt denn der Menschheit Stimme nicht zu Herrn Berenson, obgleich er in Florenz wohnt!

Wie oft habe ich in den letzten dreißig Jahren allein und mit Fachgenossen bewundernd vor dieser Zeichnung gestanden!

Ich beginne mit den äußerlichen Gründen, die Berenson gegen die Zeichnung ausführt:

> certainly the drawing is not by Michel Angelo. It is not only in quality altogether unworthy of him, but the materials, black and red chalk with much white, are to my knowledge never again found in any existing work of that master and the Child besides being modelled in a way that is not Michel Angelos not even of his type.

Auch ich kenne keine Zeichnung Michel Angelos, die mit denselben Materialien, wie hier bei dem Kinde, ausgeführt worden ist, aber ist dies ein hinreichender Grund, die Autorschaft Michel Angelos zu bestreiten, wenn sonst alles unzweifelhaft auf ihn hinweist?

Der Karton wird für ein Mamorrelief bestimmt gewesen sein und es hat dem Meister gefallen, daraufhin das Kind in besonderer Weise zu behandeln.

Da alle Kartons Michel Angelos, bis auf den im British Museum, verloren gegangen sind, können wir uns freuen, daß dieser uns erhalten geblieben ist. Die Behandlung des Kindes, abgesehen von dem Unter-

schied in den Materialien, ist nun genau so, wie die der Körper im Bargello-Tondo und im Doni-Tondo. Die Konturen sind hart, dick, fast brutal, das Fleisch erscheint dadurch wie eingedämmt und quillt quasi hervor, es ist weich und zart, wie wirkliches Fleisch, die Rundung des Körpers ist vollkommen gelungen.

Licht, Schatten, Halbschatten sind so, wie auf den obenerwähnten Tondi.

Neben der Madonna in Casa Buonarroti hängt (Nr. 73 in Cart. 16) eine frühe, herrliche Federzeichnung, »ein junger Mann vom Rücken gesehen«, zu dem Karton von Pisa gehörig.

Von der Verschiedenheit des Materials abgesehen, ist auch hier die Behandlung dieselbe.

Die roten Schraffierungen rechts am Körper des Kindes, um den Kontur hervorzuheben, finden sich auf dem Bargello-Tondo, ganz analog im Marmor.

Berenson schreibt weiter: The Virgins right hand resting on the Childs shoulder is peculiar in that the index finger is drawn away as far, as it will go from the others.

Berenson findet diesen singular mannerism in this exact degree, bei Bugiardini und Franciabigio und schließlich findet er, daß wegen der nahen Verbindung Bugiardinis mit Michel Angelo Bugiardini der Autor des Kartons in Casa Buonarroti ist!!!

Atmen wir auf!

Merkwürdigerweise hat Berenson ganz übersehen, daß dieser singular mannerism bei Michel Angelo selber sehr häufig vorkommt, z. B. bei den Madonnen in der Pietà und im Londoner Tondo, bei dem Sklaven in Paris, bei dem Christus in der Minerva, bei dem Jeremias in der Sistina, also kann dieser mannerism bei der Madonna in Casa Buonarroti, nicht gegen Michel Angelo sprechen, sondern spricht gerade für ihn!

Das einzige Beispiel für Bugiardinis peculiar hand, welches Berenson anführt (in dem Bilde des Täufers in Bologna) paßt nun unglücklicherweise und merkwürdigerweise gar nicht, denn hier umfaßt die Hand die Trinkschale und hält sie naturgemäß mit den ausgestreckten Fingern.

Die Pointe ist aber, daß die Hand mit den ausgestreckten Fingern aufliegt, wie in der rechten Hand der Madonna in Casa Buonarroti, von der Herr Berenson ausgegangen ist.

In der Modellierung kann ich zwischen dem Kinde auf dem Karton und dem auf dem Altarbild Bugiardinis in Bologna nicht die entfernteste Ähnlichkeit entdecken.

Herr Berenson kennt nur zwei Zeichnungen von Bugiardini.

Derjenigen bei Herrn Loeser kann ich mich nicht mehr entsinnen; dagegen habe ich die in den Uffizien genau geprüft. Diese Zeichnung ist gering, ich halte sie nicht für eine Originalzeichnung, die Aufschrift des Künstlernamens rührt aus späterer Zeit.

Diesem brillanten Zeichnungsoeuvre Bugiardinis wird nun der Karton in Casa Buonarroti beigefügt!

Was Herr Berenson über diesen Karton sagt, möge der geneigte Leser auf Seite 250 nachlesen. Alles scheint mir total verkehrt, a rovescio wie der Italiener sagt.

Wegen des wichtigen Falles und in Anbetracht des bedeutenden Kunstwerks, um das es sich handelt, will ich meine Beurteilung dagegen geben.

Der Karton in der Galleria Buonarroti ist für die Ausführung in Marmor gemacht, er soll für die Madonna Medici bestimmt gewesen sein. Das Kind ist ja gewissermaßen schon ein Vorgedanke des Kindes dort, aber die Komposition tut der Natur viel weniger Zwang an und ist anspruchsloser.

Die Art, wie das Kind von der Mutter umfaßt wird, erinnert an ähnliche Kompositionen unter den Vorfahren Christi in den Lünetten der Sistina.

Es wird wohl erlaubt sein, anzunehmen, daß der Karton um diese Zeit zu datieren ist.

Die Madonna sitzt nach rechts; dadurch, daß die rechte Schulter zurücksteht, während die linke Schulter vorsteht, wird die räumliche Tiefe akzentuiert, ähnlich wie beim h. Mathäus, aber dort umgekehrt.

Ihr Haupt ist nach links gewandt, der Blick scheint durch etwas außerhalb der Komposition gefesselt, ebenso blicken die Madonnen im Bargello-Tondo und die »an der Mauer« in die Weite.

Der linke Arm, die linke Hand sind Wunder der Zeichenkunst. Die Überschneidung des rechten Armes ist von erstaunlicher Genauigkeit. Von besonderer Schönheit und zarter Empfindung ist, wie die rechte Hand herauskommt und das Kind umfaßt.

Gegenüber der gelassenen Passivität der Madonna, steht im wirkungsvollsten Kontrast die stürmische Wucht und Gewalt, mit der sich das Kind an die Brust der Mutter wirft; der Körper des Kindes ist ganz von diesem Bewegungsmotiv durchzittert.

Und nun die Formen des Kindes, die Modellierung desselben! Man betrachte die Hüften, die Bauchpartien, den großen Bauchmuskel, den rechten Arm mit dem vorzüglich verkürzten Oberarm, das ausgestreckte Bein mit dem zierlichen kleinen Fuß!

Wo soll man aufhören zu bewundern! Wie fest sitzt das Kind auf dem Knie der Mutter, wie liebevoll wird es von ihr umfaßt, wie geschlossen ist die Gruppe von Mutter und Kind, welchen Rhythmus hat sie!

Michel Angelo ist es selten wieder gelungen, das intime Verhältnis von Mutter und Kind in kunstvoller Komposition so rein und natürlich zu gestalten.

Antonio Pollajuolo. I. Herkules den Bogen spannend. Bisterzeichnung. 26,5, × 39. Berenson: School of A. Pollajuolo. Copy with shlight variations after the Herkules only, in Antonios Herkules & Nessus of the Jarves Collection at New Haven. That this is a copy treated in an almost frivolous, decorative spirit, will have to be admitted, by all who know Antonio in general, who know the painting in question and who have a feeling for line both as function and as rhytm!

Diese Zeichnung ist ein hervorragendes Meisterwerk und eine der vorzüglichsten Zeichnungen Antonios, die auf uns gekommen sind, sie läßt das außerordentliche Vermögen des Künstlers in der Darstellung körperlicher Kraftanstrengung erkennen. Die Präzision in der Wiedergabe der einzelnen Körperteile kann nicht übertroffen werden.

Vor allem hebe ich hervor den Rhythmus der Figur, die volle Lebendigkeit des Körpers, die anatomische Durchführung und doch malerische Behandlung des Rückens, dessen Fleischigkeit man vor Augen zu haben glaubt.

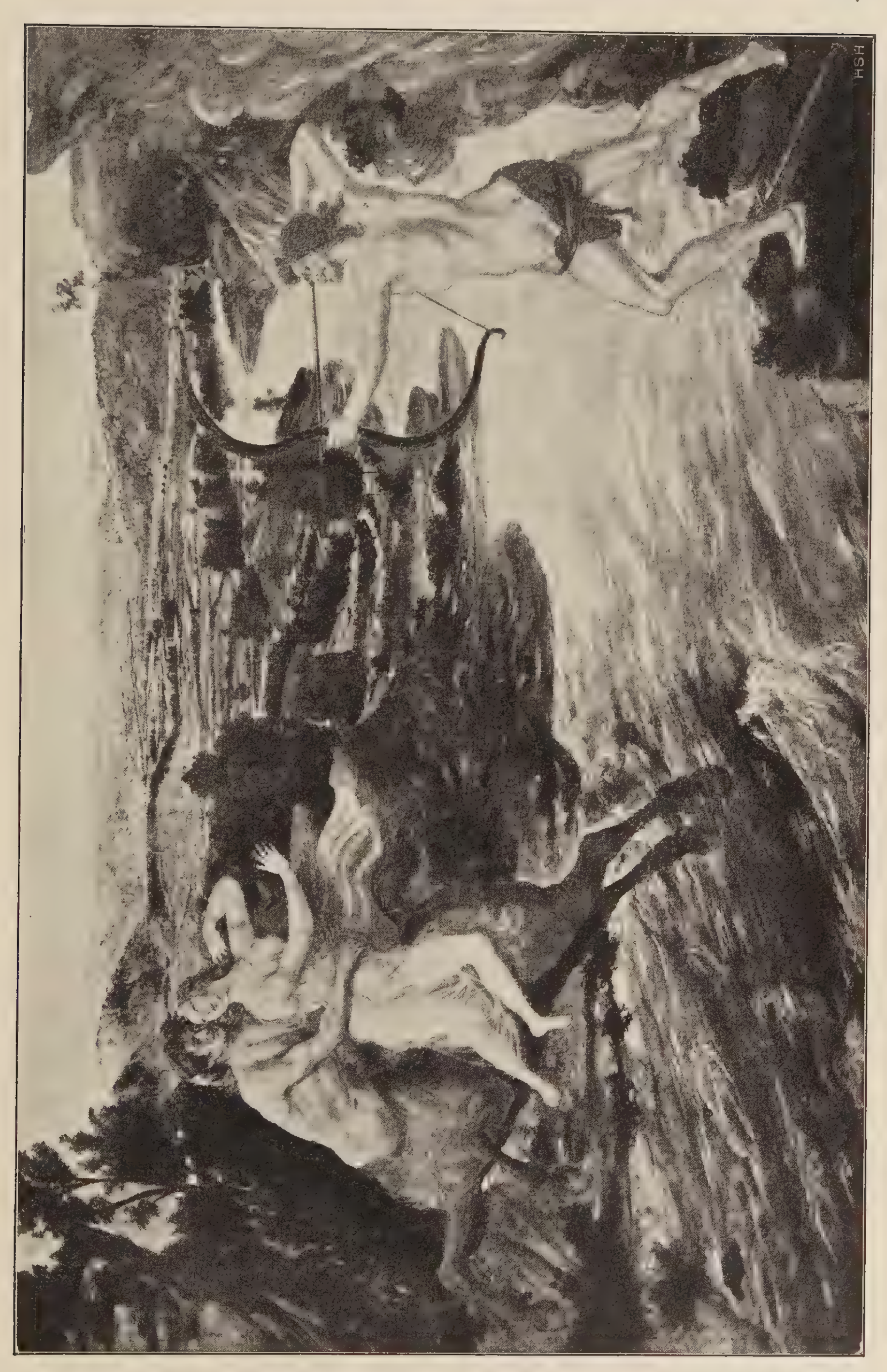
Auf meine Veranlassung schickte das Königl. Kupferstichkabinett eine Photographie dieser Zeichung an den Direktor der Jarves-Collection in New Haven, mit der Bitte, ihm eine Photographie des in deren Besitz befindlichen Bildes von Antonio Pollajuolo Herkules und Nessus, einzusenden.

Der Direktor, Herr John F. Weir, hatte die Freundlichkeit, diese Bitte zu erfüllen, und ich bin dadurch imstande, anbei mit der Abbildung der Berliner Zeichnung eine Abbildung des resp. Gemäldes geben zu können.

Herr Direktor Weir wird mir erlauben, den wichtigsten Inhalt seines Briefes hier wiederzugeben, da das Verhältnis der Zeichnung zu dem Bilde nicht schlagender geschildert werden kann:

It is quite evident, that the sketch of Herkules (in the act of killing Nessus) is by the same hand that pruduced the painting. The figure of Herkules is identical whith the exception of some slight changes in the accessories of drapery and the placing of the quiver which slight va-




HSH

riations to the end to identify the sketch as being of the same hand. The touch and handling is likewise the same while the figures are of exactly the same size. Doubt-less the sketch was used as a study for the painting.

Da die Figur des Herkules in dem Gemälde dieselbe Größe wie in der Zeichnung hat, ist letztere, deren Umrisse für die Übertragung durchstochen sind, also der Karton für das Gemälde.

Besser kann die Authentizität einer Quattrocentozeichnung nicht bewiesen werden, als in diesem Fall.

Die Berliner Zeichnung ist von außergewöhnlicher Grösse; kann mir Herr Berenson eine Quattrocentokopie nach einer Quattrocentozeichnung in dieser Größe nachweisen? Mir ist niemals eine solche vorgekommen.

Das Wasserzeichen des Blattes ist eine Glockenblume mit zackigen Rändern zwischen zwei stilisierten Blättern.

Seite 24 erklärt Herr Berenson das Bild in der Jarves-Collection für ein authentisches Bild Pollajuolos »a gem of Florentine painting, the structure and the action of the Herkules as he draws his bow are not surpassed else where in Antonios best work«.

In seinem Katalog der School of Pollajuolo, führt Herr Berenson unter 1916, 1938—1940 Zeichnungen in Florenz auf, as perhaps or probably of the same hand as die Berliner Zeichnung.

Es sind dies Zeichnungen von dem bekannten Quattrocentokopisten aus der Schule Pollajuolos, von denen so viele sich in Florenz und auch in anderen Sammlungen befinden.

Daß Herrn Berensons Kenntnis der Zeichenkunst alter Meister, sein künstlerisches Empfinden, selbst gegenüber dieser Meisterzeichnung versagen würden, nimmt mich nicht wunder, nachdem ich weitere Studien in seinem neuen Werk gemacht habe.

Antonio Pollajuolo. II.

Mit- und Nachwelt haben Antonio Pollajuolo als ersten Zeichner seiner Zeit gerühmt.

B. Cellini schließt sein Lob des großen disegnatore mit den Worten: »questo uomo fece poche altre cose, ma solo disegnò mirabilmente ed a quel gran disegno sempre attése.«

Gegenüber diesem Ruhm sind wir in großer Verlegenheit, wenn wir die wenigen echten Zeichnungen des Meisters, die auf uns gekommen sind, betrachten.

Die eigenhändigen Malereien Antonios und gewiß auch seine Skulpturen, bestätigen seine Superiorität als gran disegnatore.

Ich bin aber geneigt, anzunehmen, daß sein Ruhm in dieser Beziehung, vor seinen Zeitgenossen, durch seine Kupferstiche entstanden ist. Der von ihm bezeichnete Kupferstich »Der Kampf der nackten Männer« und das nach seiner Komposition gestochene Blatt »Herkules im Kampf mit den Giganten«, verschafften seiner Zeichenkunst andauernd allgemeine Anerkennung und weiteste Verbreitung.

Diese Kupferstiche sind wahre Meister- und Bravourstücke und zeigen die Kunst Antonios in ihrer Quintessenz und in ihrer ganzen Eigentümlichkeit. Sein außerordentliches Vermögen, die menschlichen Körper in ihrer Struktur und Muskulatur in größter Bewegung, Anstrengung und Leidenschaft exakt und geistreich darzustellen, in komplizierten, aber vorzüglich abgerundeten Kompositionen.

Etwas von diesem großen Zug, dieser außerordentlichen Kraft, diesem souveränen Können, muß sich in einer echten Zeichnung Antonios wiederfinden.

Ich will hiernach die Zeichnungen, die Herr Berenson in seinem Katalog als echte Zeichnungen Antonios aufführt, einer kurzen Kritik unterwerfen. Echt sind:

Florenz: Der Karton der Caritas, plate 15.
„ Die Zeichnung eines Weihrauchgefäßes.
London: Die Zeichnung des Herkules und der Hydra, plate 13.

Letztere Zeichnung ist vortrefflich im Ausdruck des spontanen Lebens, der rapiden Bewegung. Das Lob, welches Herr Berenson dieser Zeichnung spendet, scheint mir aber doch übertrieben, von Rembrandt gibt es viele gleichwertige Zeichnungen dieser Art.

Die Studie zu dem Monument Fr. Forzas, in München, befindet sich in schlechtem Zustand, wird aber echt sein.

Die übrigen Zeichnungen, die Herr Berenson aufführt, kann ich nicht als echte Zeichnungen Antonios gelten lassen.

Lege ich die fragmentierte Zeichnung in Wilton House (Publikation Wilton House durch Herrn Strong) neben den Stich »Herkules und die Giganten«, so wird es sofort klar, daß diese Zeichnung nur Kopie sein kann. Den Körpern der Männer fehlt jede Muskulatur- und Strukturangabe, wie sie im Stich gegeben ist, wie der Gegenstand sie erfordert. Die Umrißlinien sind dünn und timide, die Zeichnung der Körper und Extremitäten unsicher und fehlerhaft. Hier ist nichts von dem großen Zug und der Leidenschaft im Stich.

Ich bemerke noch, daß im Stich der Körper des äußersten Mannes rechts durch den Rand des Stiches halbiert ist; in der Zeichnung ist ein Zwischenraum zwischen dem vollständigen Körper dieses Mannes und dem Rand.

Herr Berenson nennt diese Zeichnung »a perfect companion to the magnificent drawing in the British Museum«.

Dieses große Blatt »a prisoner brought before a judge« ist nun gewiß keine echte Zeichnung Antonios, plate, 18.

Die gleichmäßigen dürftigen Umrißlinien, ohne Rücksicht auf Licht und Schatten, der Mangel an jeder Andeutung von Muskulatur und Struktur, nehmen den Männern jede Körperlichkeit, jedes eigentliche Lebensgefühl, ganz entgegen der Art des Meisters und lassen sie wie Gespenster oder Schemen erscheinen, wofür der dargestellte Gegenstand, die stark bewegte Männergruppe hinter dem Gefangenen, doch keinen Grund abgibt.

Auffällig ist auch die Schlankheit der Körper, die sonst nicht vorkommt.

Die fast gleiche Komposition befindet sich bekanntlich in einem Rund, am Triumphbogen im Sebastiansbild Pollajuolos in der Nationalgallery und ist dort als Relief ausgeführt und nicht als Schattenspiel.

Dazu kommen die offenbaren Verzeichnungen resp. Zeichenfehler, die nur auf Rechnung des Kopisten oder Imitators zu setzen sind.

Der Körper des zweiten Mannes rechts mit ausgebreiteten Armen ist von hinten dargestellt, trotzdem dreht er seinen Kopf nach vorne, als wenn er von vorn dargestellt wäre. Diese Kopfwendung nach vorn, während der Körper von hinten gesehen ist, ist unmöglich.

Der rechte Arm des Mannes neben dem Gefangenen ist viel zu tief angesetzt, was faktisch nicht richtig ist.

Daß Herr Berenson die Studie zu einem hl. Sebastian bei Herrn Frizzoni (durch den letzteren als im Besitz Morellis publiziert) als echte Zeichnung Antonios aufführt, kann ich nur als sacrifizio d'inteletto aus Pietät gegen den von ihm so hochgeschätzten Senator Morelli ansehen, der die Zeichnung als von Antonio Pollajuolo kreierte.

Die Zeichnung ist ganz geringes Machwerk, ich kritisiere sie mit dem von Herrn Morelli so oft und mit Vorliebe gebrauchten Lapidarausdruck »wertlos«.

Die Zeichnung in der Albertina (abgebildet in Wickhoffs Katalog der Albertina) »two men conversing«, ist zu gering für Antonio.

Die Figuren haben nicht die lebensvollen Umrisse Antonios. Die Gewandung ist zu unruhig, roh und primitiv, ganz entfernt von der sorgsam intentionierten, gezirkelten Art (an den Goldschmied erinnernd), wie die Draperien z. B. an den Figuren in den Stickereien in der Opera del Duomo zu Florenz disponiert sind.

Die Umrißlinien werden fortwährend unterbrochen, das Körperliche der Männer kommt nur unvollkommen heraus. Die ganze Behandlung ist mehr malerisch, als plastisch.

Herr Professor Wickhoff hat diese Zeichnungen Andrea Castagno zugeschrieben. Für diesen Meister sind die Körper der Männer nicht gestreckt genug und zu gedrückt. Die Gewandfalten und deren Brüche setzen bei Castagno immer einen dicken Wollstoff voraus und sind niemals scharfkantig und eckig gebrochen, wie hier.

Adam und Eva in den Uffizien, plate 16 und 17.

Diese beiden Zeichnungen waren unter dem Konservator, Herrn Carlo Pini gesegneten Angedenkens, nicht ausgestellt. Bei der Neuordnung der ausgestellten Zeichnungen 1893, hat sie der jetzige verdienstvolle Inspektor Herr P. Nerino Ferri aus dem Depot heraufgeholt und ausgestellt. Die ursprüngliche Attribution war Signorelli, die durch Morelli in Antonio Pollajuolo umgeändert wurde.

Ich glaube, daß diese Zeichnungen auf Antonio zurückgehen, kann sie aber nur als Kopien nach ihm, keineswegs als Originalzeichnungen gelten lassen. (Eine zweite Kopie des Adam ist im Depot der Uffizien.)

Die Manieriertheit der Formgebung hat mich immer an den Stecher Robetta erinnert, der ja mehrere Kompositionen Antonios zu seinen Stichen benutzt hat. Er könnte diese Kopien gemacht haben.

In Qualität sind diese Zeichnungen weit unter Antonio. Die mageren Umrißlinien, die dürftigen Angaben der Muskulatur und der Struktur geben keinen Eindruck einer plastischen Körperlichkeit.

Man vergleiche den kleinen Esau, ein wahres Monstrum, mit dem Kinde im Arme der Caritas. Die Hände der beiden Figuren mit den Händen der Caritas, und man wird den Abgrund ermessen können, der diese Zeichnungen von einer echten Antonios trennt.

Die Landschaften sind mit dem Kohlenstift angelegt, schattiert und laviert, das kommt sonst bei Antonio nicht vor.

Bei der Überschlagung der Beine des Adams, sind die Konturen des verdeckten linken Unterbeines stehen geblieben, ich habe niemals eine Quattrocentooriginalzeichnung gesehen, wo das der Fall gewesen wäre.

Dieser Umstand allein spricht dafür, daß diese Zeichnung Kopie ist.

Der Kopf eines alten Mannes, der in Chantilly als Mantegna gilt und der Morelli s. Z. als Kopie erschien, ist eine geringe Zeichnung eines Oberitalieners. Es ist mir unbegreiflich, wie Herr Berenson diese Zeichnung für eine Originalzeichnung Antonios halten kann.

Der Täufer in den Uffizien, plate 14, wurde früher Giorgione zugeschrieben, dann auf Veranlassung von Morelli und Frizzoni, A. Pollajuolo gegeben.

Der Hauptgrund, wenn nicht der einzige Grund dafür, waren die Hände. Die kralligen Hände auf der Zeichnung haben allerdings Ähnlichkeit mit den Händen Antonios, es sind aber trotzdem nicht dieselben.

Ich bitte, die Hände des Täufers mit den Händen der Caritas und mit denen des rechts am Boden liegenden verwundeten Mannes in dem Stich des Kampfes der nackten Männer zu vergleichen und man wird sich des Unterschiedes bewußt werden.

Die Zwischenräume der Finger bei Antonio sind niemals so stark beschattet, wie auf der vorliegenden Zeichnung.

Daß ein Zeichner, wie Antonio, auf einem Blatt wie hier, dreimal die rechte, dreimal die linke Hand und zweimal die Beine zeichnet, ist gewiß auffallend.

Allein die Unsicherheit in den Konturen der Schultern und der Arme des Täufers hätte vor der Zuschreibung der Zeichnung an Antonio bewahren sollen.

Da ist nichts von dem genauen, bestimmten Formgefühl Antonios, das ohne Umschweife sofort das richtige trifft, sondern ein ängstliches Suchen und Tasten.

Die vorliegende Zeichnung, sicher eine Originalzeichnung, hat indessen ihre Qualitäten, die aber mehr nach Seiten des Malerischen und des Ausdrucks, als nach Seiten der Formgebung gravitieren.

Ich halte daher die Zeichnung für norditalienisch, selbst venetianisch und glaube nicht an ihren florentinischen Ursprung.

Der Täufer stützt sich auf den linken Arm und auf das ausgestreckte rechte Bein, dadurch wird das linke Bein entlastet, diese Entlastung wird aber durch das Anhaften des linken Fußes am Boden nicht anschaulich gemacht. Die Folge ist, daß der Täufer nicht recht im Gleichgewicht steht. Das ist nicht florentinisch konstruiert. Ich bitte, mit diesem Täufer die vielen Täufer auf den Stickereien in der Opera del Duomo in Florenz zu vergleichen, wie leicht und fest und im Gleichgewicht stehen die letzteren!

Daß die Schrift auf dieser Zeichnung Autograph Antonios sein soll, ist eine äußerst kühne Behauptung; würde Herr Berenson nicht in Verlegenheit geraten, wenn ich um den Beweis für diese Behauptung ersuchte?

Links steht »Giovanni«, unten »Ser Salvestro di Jachopo«. Die echte Schrift Antonios auf dem Blatt mit dem Weihrauchgefäß (diese Zeichnung liegt neben der des Täufers) sieht ganz anders aus.

Stelle ich diese zwölf Zeichnungen, die Herr Berenson in seinem Katalog als echte aufführt, zusammen, so ergibt sich ein krauses Durcheinander der verschiedensten Hände und der verschiedensten Fähigkeiten.

Ob sich Herr Berenson dessen bewußt gewesen ist?

Filippino Lippi I. Studie zu dem Kopf der großen Madonna mit vier Heiligen, 1485, in den Uffizien $18^3/_4 \times 22^1/_2$. Bisterzeichnung. Berenson R. del Garbo.

Herr Berenson glaubt, daß diese Studie eine Kopie Garbos nach dem Kopf der obenerwähnten Madonna Filippinos sei, den Garbo zu seiner Madonna in der Pietà in München benutzt habe, was mir gesucht und kompliziert erscheint. Bei dem Vergleich des Berliner Kopfes, mit dem Filippinos in den Uffizien, plate 54, wird man nicht bezweifeln können, daß beide auf denselben Meister zurückgehen. Die Umschreibung der äußeren Form ist scharf und charaktervoll, hat echt quattrocentistisches Sentiment. Die weißen Schraffierungen akzentuieren die innern Formen auf das Genaueste, die Technik in beiden Zeichnungen ist dieselbe. Konfrontiere ich nun diese Zeichnung mit den von Berenson auf plate 60 und 61 wiedergegebenen Zeichnungen Garbos, so finde ich bei letzteren eine viel weichere, unsichere, verschwommene Umschreibung der Formen, die Schraffierungen sind ganz malerisch und gehen der Form nicht nach.

Die Kopfform der Madonna Garbos auf plate 61, auf dem Berliner Tondo, in der Pietà München, sind total verschieden von derjenigen der Madonnen Filippinos. Der kleine Mund und die vollern Lippen der Berliner Studie, die Berenson an der Madonna Filippinos von 1485 vermißt, finden sich genau so bei den Madonnen des Künstlers in der Anbetung in den Uffizien 1496 und in der Madonna mit zwei Heiligen, London. Gerade zu diesem letzten Bilde paßt die Berliner Zeichnung vorzüglich, namentlich im Arrangement der Haare und des Kopfputzes; im Ausdruck ist diese Madonna allerdings älter und leidvoller.

Filippino Lippi II. Kopf eines Jünglings. Silberstiftzeichnung. 12,2 × 18 1/2. Berenson: Amico di Sandro.

Es tut mir leid, auch hier Herrn Berenson widersprechen zu müssen. Die Zeichnung hat gewiß viel von der Anmut seines Amico, trotzdem muß ich an der Attribution an Filippino festhalten. Ich kann nicht finden, daß die Eigentümlichkeit Amicos, bei der Darstellung junger Leute die dicht gekräuselten, lockigen Haare, die perückenartig das Haupt bis in die Stirn hinein bedecken und hinten bis über den Hals hinuntergehen, der große Mund, die heruntergezogenen Mundwinkel, sich auf dieser Zeichnung wiederfinden. Ich verweise auf Konfrontierung mit den jungen Leuten auf Amicos Anbetung der Könige in London.

Zu dem von Herrn Berenson mit Passion kreierten Zeichnungsoeuvre seines Amicos habe ich folgendes zu bemerken. Der auf plate 49 publizierte Kopf einer Frau im Louvre, ist zweifellos eine Fälschung, als solche ist mir diese Zeichnung schon vor 20 Jahren erschienen und seitdem immer, so oft ich sie wiedergesehen habe. Eine Quattrocentopinselzeichnung in dieser Mache und mit so rohen Konturen, ist mir niemals

in meiner langjährigen Praxis vorgekommen. Die Zeichnung, welche nach dem Stempel aus der Sammlung des jüngern Vullardo stammt, wird eine Fälschung des vorigen Jahrhunderts sein.

Herr Berenson wird sich noch des weiblichen Profils erinnern, das der Senator Morelli in Florenz kaufte und für ein Werk Leonardos hielt. So viel mir bekannt ist, weilt der Autor dieser hübschen Fälschung heute noch unter den Lebenden in Florenz!

Die auf plate 50 wiedergegebene Zeichnung des Tobias mit den Engeln, steht in Beziehung zu dem Bilde in Turin, ein Original ist sie aber sicher nicht, sondern nur ein Ricordo oder eine Kopie; sie kann nur nach dem Bilde nicht für das Bild gemacht worden sein; so zeichnet ein Künstler wie Amico nicht, den Berenson mit Recht »in his paintings prompt, vivacious, charming« findet. Leider nennt Berenson diese geringe Zeichnung »Amicos perhaps finest, certainly most interesting drawing«!

Ich bedauere, gerade zwei Zeichnungen aus der Sammlung His Lassalle so ungünstig beurteilen zu müssen. Diese Sammlung ist bezüglich italienischer Zeichnungen eine der ersten und reichsten, die im vorigen Jahrhundert geschaffen worden sind.

Paollo Uccello. Skizzenblatt auf grauem Papier, Bisterzeichnung. 31 × 20. Berenson: School of Uccello.

Dieser Zeichnung und vier anderen in den Uffizien, von derselben Hand und identisch in Technik und Qualität, hat Herr Berenson die traditionelle Zuschreibung an P. Uccello, nach meinem Dafürhalten ohne Grund, genommen.

Diese vorzüglichen Zeichnungen sind zweifellos Originalzeichnungen. Nach dem uns zu Gebote stehenden Vergleichsmaterial, wie spärlich es auch ist, halte ich die Autorschaft Paolo Uccellos für möglich.

Florentinische Zeichnungen, deren Entstehung mit Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte des Quattrocento zu setzen ist, sollten wegen ihrer großen Seltenheit mit besonderer Rücksicht behandelt und ihnen die traditionelle Bezeichnung ohne schwerwiegende Gründe, bis auf weiteres, nicht genommen werden.

Luca Signorelli. Kopf eines älteren Mannes. Kohlenzeichnung. $15^1/_2 \times 23^1/_2$. Berenson: Pier di Cosimo.

Berenson schreibt diese Studie, sowie die vortreffliche Kopfstudie in den Uffizien, Nr. 1850 seines Katalogs, welche bisher unbestritten Signorelli attribuiert waren, Pier di Cosimo zu. Diese neuen Attributionen involvieren, weil es sich um Meisterzeichnungen handelt, welche die Qualitäten des resp. Meisters, des Luca Signorelli, auf das ausgiebigste repräsentieren, einen Mangel an Unterscheidungsvermögen. Die Leben-

digkeit, die Natürlichkeit, die Frische, die Formauffassung des großen Cortonesen, haben wir in diesen Köpfen unmittelbar vor uns.

»Queste teste traspirano l'intensa vitalità e spontaneità del sommo artista« urteilte ein bekannter Italiener, dem ich sie zeigte. Pier di Cosimo war eine Individualität und ein bedeutender Maler, es wird ihn aber niemand zu den großen Zeichnern des Quattrocento rechnen. Beide Zeichnungen in der gewöhnlichen Technik Signorellis ausgeführt, sind in allen Teilen durch Konfrontation mit dessen Bildern und Fresken zu belegen.

Auch die zwei Köpfe in der Corsiniana, von denen er einen auf plate 82 produziert, gibt Berenson dem Piero di Cosimo. Diese Zeichnungen waren zuerst Melozzo, dann Signorelli und sind jetzt B. della Gatta zugeschrieben; es war Herrn Berenson vorbehalten, deren florentinischen Ursprung zu entdecken, woran bisher mit Recht noch niemand gedacht hatte. Ebenso gibt Berenson die Kopfstudie plate 83 dem Piero di Cosimo, obgleich Morelli schon nachgewiesen hat, daß diese Zeichnung von Lorenzo di Credi ist.

Herr Berenson, der den Senator Morelli anscheinend aufs glühendste verehrt, hat demselben in seinem Buch ein ganzes Sündenregister von falschen Zeichnungsbestimmungen mit rührender Sorgfalt zusammengestellt.

Mit Unrecht schreibt Herr Berenson dem Piero di Cosimo fünf Federzeichnungen zu, es sind nach seinem Katalog:

1859b Studienblatt im British Museum Lorenzo di Credi zugeschrieben;
1859a Joachim im Tempel in Lille D. Ghirlandajo zugeschrieben;
1850a Joachim im Tempel }
1851 Joachim im Tempel } in den Uffizien Filippino zugeschrieben.
1852 Anbetung der Hirten }

Diese fünf Federzeichnungen von ein und derselben Hand, sind von Lorenzo di Credi, dem das Londoner Blatt immer zugeschrieben war.

Die Typen, die Kompositionsart in diesen Blättern ist die Lorenzos. Ausschlaggebend sind aber die architektonischen Hintergründe, die nur bei ihm so und ähnlich, wiederholt vorkommen, aber keineswegs bei Piero di Cosimo oder Filippino. Der Hintergrund ist meistens dreigeteilt, drei Türen oder eine Türe zwischen zwei Fenstern, darüber runde Oberlichter. In den Bildern in London, Paris, Dresden, eine Nische zwischen zwei Fenstern, gleich groß, oben abgerundet.

Andrea del Verrochio. Zwei Engelsköpfe. 16 × 18. Silberstiftzeichnung. Berenson: Verrochio-Schule.

Was Berenson auf den Seiten 37 und 38 seines Werkes über diese Zeichnungen sagt, scheint mir widersprechend und nicht ganz klar.

Berenson gibt vollständig zu, daß diese Zeichnungen in engster Verbindung stehen mit dem schönen Bilde der Nationalgallery Nr. 276, Madonna und zwei Engel, von dem die neuere Kritik annimmt, daß es unter Beihülfe von Verrochio entstanden ist, was auch Berensons Ansicht ist.

Er sagt, abgesehen von den unvermeidlichen Differenzen zwischen einer flüchtigen Kohlenskizze und der Ausführung im Bilde, sind die Engel in diesem und in der Zeichnung identisch. Das Bild ist aber von so viel besserer Qualität und zeigt einen solchen Fortschritt im Ausdruck, daß wir schließen können, daß die Zeichnungen früher gemacht worden sind, als der resp. Maler seine Vollkraft noch nicht erreicht hatte.

Was hat denn nun Verrochio an dem Londoner Bilde gemacht, was der Gehülfe? warum ist der Gehülfe der Autor der Zeichnungen, warum ist es Verrochio nicht? Wem anders, als Verrochio, sind die höhere Qualität, der Fortschritt im Ausdruck, die Typen in diesem Bilde zu verdanken? Wird das geleugnet, warum wäre man dann auf Verrochio gekommen? Was der Gehülfe »ohne Verrochio« leistet, sehen wir an dem Tobiasbilde in der Nationalgallery, welches ja neben dem Madonnenbilde hängt. Beim Vergleich der beiden Bilder sagt Berenson »leave quality out of consideration and they almost are identical«.

Die Berliner Zeichnungen können nicht von einem unbekannten Gehülfen sein, in Qualität und in Originalität sind sie durchaus würdig als echte Zeichnungen Verrochios angesehen zu werden. Durch ihre Verbindung mit dem vorzüglichen Londoner Bilde, werden sie doppelt interessant, sie manifestieren trotz ihrer Flüchtigkeit, die jugendliche Holdseligkeit ebenso, wie sie Verrochio in seinen Bronzearbeiten, dem Knaben mit dem Fisch und dem David, wiedergegeben hat.

Die viel umstrittene Zeichnung eines Engelkopfes in den Uffizien wird Verrochio wohl nicht länger zugeschrieben werden können. Wahrscheinlich ist diese Zeihnung von Botticini.

Donato Veneziano.

Ein Beitrag zur Geschichte der venezianischen Malerei.

Von **Hans Ankwicz.**

In der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien befindet sich ein großes Ölgemälde, die Kreuzigung Christi darstellend, das noch im letzten Galeriekatalog[1]) einem Maler des venezianischen Quattrocento, dem Donato Veneziano, zugeschrieben wurde. Diese Zuschreibung[2]) erfolgte auf Grund einer Erwähnung des Bildes bei Boschini[3]), wo es folgendermaßen beschrieben ist: »Isola di S. Giorgio in Alga, Refettorio: La passione di Christo, con le Marie, soldatesche, e molto numero di astanti, quadro grande, è opera con tutta diligenza fatta da Donato Veneziano.« Daß unser Bild mit dem von Boschini beschriebenen identisch ist, unterliegt keinem Zweifel, da man die Geschichte des Gemäldes bis nach S. Giorgio in Alga (einer der Laguneninseln bei Venedig), zurückverfolgen kann. Ungewiß ist es dagegen, ob es ursprünglich für S. Giorgio gemalt worden sei. Da Boschini im selben Werke noch drei andere Bilder des Donato Veneziano verzeichnet, von denen das eine das Datum 1459 trug, so war es naheliegend auch für das Wiener Bild ungefähr die Mitte des 15. Jahrhunderts als Entstehungszeit anzunehmen.

Nun ist aber die Forschung auf Grund stilkritischer Untersuchung der unter dem Namen des Donato Veneziano bekannten Werke zu neuen Resultaten über diesen Meister gelangt, und so wäre es, bevor wir näher auf das Wiener Bild eingehen, vielleicht am Platze, die einschlägigen Fragen zu erörtern. Eine übersichtliche, aber nicht ganz vollständige Zusammenstellung der Werke Donatos findet sich bei Crowe und Caval-

---

[1]) Katalog der Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Herausgegeben von J. Dernjac und E. Gerisch, Wien 1900. Unter Nr. 90 (Kreuzigung): »Donato Veneziano. In Bildern aus den Jahren 1438—1460 nachweisbar; mutmaßlich Gehilfe des Jacobello del Fiore.«

[2]) Das Gemälde selbst trägt weder den Malernamen noch das Datum.

[3]) Boschini, Ricche Minere della pittura Veneziana 2. A. 1674, Sestier della Croce S. 62.

caselle[4]); im folgenden gebe ich eine Aufzählung, die, wenn sie auch vielleicht keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, doch die Crowesche Zusammenstellung, sowie die übrigen bisher gebotenen, noch um einige Werke übertrifft. Da die wenigsten Gemälde datiert sind, so konnte eine chronologische Reihenfolge nicht durchaus eingehalten werden.

1. Taufe Christi, in S. Marina im Sestier di Castello, Venedig. 1438 entstanden, gegenwärtig nicht mehr nachweisbar.[5])

2. Madonna, 1452 für die Padri in S. Elena (Sestier della Croce, Venedig) gemalt, jetzt verloren.[6])

3. Der Löwe von S. Marco, rechts und links davon der hl. Augustinus und der hl. Hieronymus, bezeichnet mit: »Donat. Venetus depi . . . a . . (1459); auf Leinwand in Tempera gemalt, zeigt jetzt Ölübermalung. Ursprünglich für die Avogaria bestimmt, nach der Wiederherstellung der Avogaria wieder am alten Platze.[7])

4. Die Madonna mit dem hl. Jacob, Hieronymus, Victor und Nicolaus. 1460 für S. Samuelle in Venedig (Sestier di S. Marco) gemalt, nicht mehr auffindbar.[8])

5. St. Petrus und Nicolaus als Hüter des Wappens der Republik Venedig, Leinwandgemälde; früher im Magistrato de' Cattaveri, dann im Magazin des Dogenpalastes. Dem Stile nach ähnelt es den Bildern Donatos, ist aber durch Übermalung verändert. Die Jahreszahl 1504 von späterer Hand hinzugefügt.[9])

---

[4]) Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der italien. Malerei, 1873, V. Bd. S. 11, 12.

[5]) Erwähnt bei Sansovino, Venezia descritta 1581 S. 12a; Crowe und Cavalcaselle l. c.; Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen IV (Akademie).

[6]) Sansovino l. c. S. 78a: »Vi dipinse anco nel Refettorio una Madonna, Donato Vinitiano, che fu l'anno 1452«; Ridolfi, Maraviglie dell' arte I, 49, 2. A. 1835; Crowe u. Cavalcaselle l. c.

[7]) Boschini l. c.; Sestier di S. Marco S. 50: »sopra il Tribunale un Leone alato di Donato Veneziano.« Zanetti, della pittura Veneziana, Venezia 1771 S. 23; Zanotto, Pinacotheca Veneta, 1834, Nr. 8; Crowe u. Cavalc. l. c.; Frimmel l. c.; G. Ludwig, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 24. Bd. Beiheft S. 23ff. »Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezian. Malerei.« Die Jahreszahl 1459, die jetzt nicht mehr sichtbar ist, bei Ridolfi, Maraviglie dell' arte I, 49, daselbst auch genaue Beschreibung des Bildes. Zanetti konnte bereits 1771 die Zahl nicht mehr sehen.

[8]) Sansovino l. c. S. 46a: »In questo luogo Donato Vinitiano l'anno 1460. dipinse una nostra Donna nella nicchia di mezzo, un San Jacomo & San Hieronimo nella nicchia alla destra, & un San Vittorio & San Nicolò con la Nuntiata di sopra nel sinistro . . .«; Zanotto l. c.; Crowe u. C. l. c.; Frimmel l. c.

[9]) Crowe u. Cavalcaselle l. c.; Zanetti l. c. S. 23 (Anmerkung) berichtet: »Altri quadri simili a quello (der Löwe v. S. Marco, Nr. 3 unserer Reihe) si veggono in alcuni Magistrati, che si attribuiscono ad esso Donato«. Unter diesen »dem Marcuslöwenbild ähnlichen« Gemälden mag sich wohl auch das oben erwähnte Gemälde mit St. Petrus und Nicolaus (Nr. 5) befunden haben.

6. Stigmatisation des hl. Franciscus, früher im Refektorium von S. Niccolò de' Frari (Sestier di S. Polo) in Venedig, verloren.[10])

7. Hieronymus in der Wüste, auf Holz, in der Galerie Manfrin in Venedig; roh in der Ausführung und keinem der übrigen Bilder Donatos ähnlich.[11])

8. Madonna mit dem Christuskind, hl. Joseph und die hl. Katharina, in der Pinakothek zu Padua.[12])

9. Kreuzigung. Christus am Kreuz, Maria, Magdalena, Johannes, Franz v. Assisi und Bernhard v. Siena, aus der Kirche S. Niccolò dei Frari in Venedig (Sestier di S. Polo), jetzt in der Akademie zu Venedig (Nr. 98).[13])

10. Kreuzigung. Christus am Kreuz mit den beiden Schächern, Maria, Magdalena, Johannes . . . . auf Leinwand in Öl gemalt, aus dem Kloster S. Giorgio in Alga (Sestier della Croce) bei Venedig, dann in der Commenda di Malta, seit 1838 in der Akademiegalerie in Wien, ruhte lange Zeit im Magazin der Galerie,[14]) erst in neuerer Zeit aufgestellt.[15])

11. Pietà. Der Leichnam Christi von Maria und Johannes gestützt Leinwand, Öl. In der Akademie zu Venedig. Ist eine Kopie nach G. Bellinis Pietà in der Berliner Galerie (Kaiser Friedrichsmuseum, Kabinett 43 Nr. 28).[16])

---

[10]) Boschini l. c.; Sestier di S. Polo S. 56. S. Niccolò de' Frari, detta della Latuca: »Nell' Antisala del Refettorio San Francesco, che riceve le Stimmate pure di Donato Veneziano«. Crowe u. Cavalcaselle l. c.

[11]) Crowe u. Cavalcaselle l. c.

[12]) Basilio Magni, Storia dell' arte Italiana, Roma 1901, II 250.

[13]) Boschini l. c. Sestier di S. Polo, Chiesa S. Niccolò de' Frari S. 56: »Nel Capitolo de detti Padri, una Tavola, con nostro Signore in Croce, la Beata Vergine, Santa Maria Maddalena, San Giovanni, San Francesco, San Bernardino, e un bel Paese, di mano di Donato Veneziano«; Zanetti l. c. S. 22; Zanotto, Pinacotheca Veneta, daselbst auch Abbildung (Nr. 8, Tom. I); Zanotto, Storia della Pittura Veneziana C. II. S. 70 (Pinacoth. Tom. III); Moschini, Guida di Venezia II 507; Fil de Boni, Biografia degli artistici 1840; Crowe u. Cavalcaselle l. c.; Frimmel l. c.; B. Magni l. c.; G. Ludwig, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen 24. Bd., Beiheft S. 23ff.; ebenderselbe im Jahrb. d. Kunsts. d. allerh. Kaiserh. 22. Bd. (1901), II. Teil, XIV; Katalog der Akademie zu Venedig von Prof. Paoletti, 1903 unter Nr. 98.

[14]) Daher konnten Crowe u. C. l. c. das Gemälde für verschollen halten.

[15]) Boschini l. c. vgl. Anm. 3; Zanetti l. c. S. 23; Zanotto l. c.; Victor Cérésole, La vérité sur les déprédations autrichiennes a Venise, Venise 1867, S. 96; Frimmel l. c.; Dernjac u. Gerisch, Katalog d. Akademiegalerie, Nr. 90; G. Ludwig, Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 22. Bd., II. Teil: Dokumente über Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838. S. XIV; Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen, 24. Bd., Beiheft S. 23 ff.

[16]) Crowe u. C. l. c. V. Bd. S. 11 u. S. 146, Anm. 17; B. Magni l. c.; Frimmel l. c.

12. Pietà. In der Galerie zu Padua. Kopie nach dem genannten Bilde Giov. Bellinis in Berlin. Dicker Farbenauftrag, düstere Schattierung.[17]

13. Pietà. Im Besitze der Frau Baronin Stummer-Tavarnok in Wien. Ebenfalls Kopie nach der Pietà Bellinis in Berlin.[18]

Dies also sind die Werke, die den Namen Donato Veneziano tragen.

Das Beste unter den uns noch erhaltenen Bildern dieser Reihe ist unstreitig die Kreuzigung in der Akademie zu Venedig. Als Francesco Zanotto in den dreißiger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts in seiner Pinacotheca Veneta eine Abbildung dieses Gemäldes veröffentlichte, unterzog er es im begleitenden Text einer stilkritischen Würdigung und stellte bei dieser Gelegenheit alles zusammen, was sich in der Literatur über Donato Veneziano finden ließ. Demzufolge war dieser als Schüler des Jacobello noch ein Vertreter der altertümlichen Trecentomalerei. Aber diese Angaben stimmten nicht mit dem überein, was sich aus dem Bilde selbst über den Maler ableiten ließ. Denn diese Kreuzigung mußte ja, nach Zanottos Urteil, bereits zu Palmas Zeiten entstanden sein, wenn man das Kolorit in Betracht zog. Und wie kam dieser alte Donato, fragte Zanotto, zu einer so vorgeschrittenen Öltechnik, wie sie das genannte Gemälde aufweist? Um diese Widersprüche zu lösen, schlug er vor, einen jüngeren Donato Veneziano, der bereits der Zeit Bellinis angehört, als Maler der Kreuzigung anzunehmen. Die spätere Forschung hat dann dieser Annahme beigepflichtet. Denn indem man die einzelnen Donatos Namen tragenden Bilder genauer untersuchte und miteinander verglich, fand man, daß sie nicht alle von einer Hand herrühren können, da sich zu auffallende Unterschiede zwischen den einzelnen Werken bemerkbar machen.

Während z. B. das als Donato Veneziano sicher beglaubigte Bild von 1459 noch steif und befangen ist und deutlich in die byzantinisierende Richtung des Jacobello weist, zeugen andere Werke, wie die beiden Kreuzigungen in Venedig und Wien, bereits von einer technischen Reife, welche die Schule des Gian Bellini voraussetzt. So ist denn, nach dem Vorgange Zanottos, die kunstgeschichtliche Forschung genötigt gewesen, die Werke des Donato Veneziano nach zwei zeitlich verschiedenen Stilperioden zu scheiden und, wenn man schon am Namen Donato für die Schöpfer beider Bilderkategorien festhalten wollte, einen älteren und einen jüngeren Donato anzunehmen.[19]

---

[17] Crowe u. Cavalcaselle l. c.

[18] Theodor v. Frimmel: Verzeichnis der Gemälde im Besitze der Baronin Stummer Tavarnok (Galerie Winter), Nr. 40. Wien 1895.

[19] Nach Naglers Künstlerlexikon 3. Bd. S. 442 (München 1836) wäre noch an einen dritten Donato Veneziano zu denken, der um 1660 in Venedig gelebt hätte.

Der ältere Donato gehört noch zu den Zöglingen des venezianischen Trecento, steht also noch im Banne der byzantinischen Traditionen; in seinen Werken (soweit sie uns erhalten sind) spricht sich noch eine starke Unfähigkeit in der Behandlung der menschlichen Gestalt aus. Doch läßt sich z. B. dem Bilde mit dem Markuslöwen (nach Crowe u. C.) ein »Anflug von Großartigkeit« nicht absprechen.

Die Art des jüngeren Donato dagegen ahmt, wie bereits gesagt, die koloristische Manier eines Bellini oder Palma Vecchio nach. Gustav Ludwig, dem wir die eingehendste Charakteristik dieses jüngeren Meisters verdanken,[20]) leitet ihn seinem Stile nach aus der Schule des Girolamo und Francesco da Santa Croce her, zu deren hervorstechendsten Merkmalen es gehört, in ihren Bildern Entlehnungen aus fremden, besonders deutschen Meistern anzubringen. So weist Ludwig z. B. bei der Kreuzigung in Venedig, die er dem jüngeren Donato Veneziano zuschreibt, nach, daß der Hintergrund aus Breydenbachs Pilgerfahrt nach dem h. Lande (gedruckt: Mainz 1486) stamme,[21]) daß ferner Entlehnungen aus Bellini, Bonifazio und Lucas van Leyden in dem Werke vorkommen.

Welche der angeführten Werke sind nun dem älteren Donato zuzuweisen und welche dem jüngeren?

Die Teilung würde sich ungefähr in folgender Weise durchführen lassen: dem älteren Meister kommt mit ziemlicher Bestimmtheit das datierte Bild von 1459 (3) und das denselben Charakter zeigende Gemälde mit dem Wappen der Republik und den zwei Heiligen (5) zu; über die jetzt verlorenen Gemälde (1, 2, 4, 6) besitzen wir keine näheren Angaben, welche eine sichere Zuweisung zuließen, doch mögen sie, da uns bei dreien davon das Datum überliefert ist (1: 1438, 2: 1452, 4: 1460), wenigstens der Entstehungszeit nach zu schließen, dem älteren Donato angehören; bei Nr. 6 (Stigmatisation des Franciscus) entbehren wir auch dieses Anhaltspunktes, und so läßt sich über dieses Werk kaum etwas sagen. Nr. 7 (Hieronymus in der Wüste) ist nach Crowes Ansicht[22]) überhaupt aus der Reihe der Donatobilder auszuschalten, da es weder mit den Werken des älteren noch des jüngeren Donato irgendeine Verwandtschaft aufweist. Nr. 8 (Madonna mit Christuskind etc. in Padua) würde, wenn man aus der Beschreibung bei Magni[23]) einen Schluß ziehen dürfte, eher dem älteren als dem jüngeren Donato zukommen. Dagegen werden die beiden Kreuzigungen (Nr. 9 und 10) bereits mit voller Be-

---

[20]) Im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen an der erwähnten Stelle, vgl. Anm. 13 u. 15.

[21]) Der Hintergrund (Jerusalem) nach der Gesamtansicht Jerusalems bei Breydenbach.

[22]) Crowe u. Cavalcaselle l. c. V. Bd. S. 11 unten.

[23]) B. Magni, Storia dell' arte Italiana 1901.

stimmtheit für den jüngeren Donato in Anspruch genommen. Die drei Pietàdarstellungen schließlich (11, 12, 13) gehören jedenfalls der jüngeren Periode an, wenn es auch strittig sein mag, ob diese drei Kopien wirklich alle von derselben Hand herrühren.

Nun noch ein Wort über die Persönlichkeit des Donato Veneziano des Jüngeren. Seinen Werken nach[24]) muß er in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig gewesen sein, und G. Ludwig hat es versucht, ihn mit einem gewissen Alvise Donato aus Piazza Brembana im Brembotal zu identifizieren, dessen Name in der Zeit von 1528—1550 in den Akten der Republik vorkommt. Daß er der Schule der Santa Croce angehört haben dürfte, wurde bereits erwähnt.

Nach diesen Darlegungen, die »Donatofrage« betreffend, wollen wir zum eingangs erwähnten Wiener Kreuzigungsgemälde zurückkehren und einige bisher unbekannte Tatsachen mitteilen, welche geeignet scheinen, die Kenntnis des Bildes zu erhöhen.

Unser Bild ist in sehr großen Dimensionen gehalten (H. 4, 11; Br. 7, 66), auf Leinwand mit Ölfarben gemalt. In der Mitte sehen wir die drei Kreuze aufgerichtet, das Kreuz Christi umklammert Magdalena mit leidenschaftlicher Gebärde. Unterhalb der Kreuze die gebräuchlichen Gruppen, die ohnmächtige Maria mit Johannes und den weinenden Frauen, ferner die Gruppe der würfelnden Soldaten, eine Anzahl Reiter in römischer, türkischer und zeitgenössischer Kleidung. In der rechten und linken Ecke weitere Soldatengruppen; unterhalb des rechten Schächerkreuzes ein kleiner Junge, anscheinend Christum verspottend. Im Vordergrunde rechts liegt ein Löwe, der im Verhältnis zu den Figuren des Bildes viel zu klein geraten ist; vorne drei weiße Hasen, zwei beschnuppern sich gegenseitig, der dritte schlüpft eben in ein Erdloch. Überall im Bilde herrscht ein starker Anachronismus: so hält ein Soldat eine Fahne mit den Buchstaben S. P. Q. R. darauf (übrigens im Spiegelbild, also: Я. Q. ꟼ. Ƨ.), ein anderer aber einen Schild mit dem Doppeladler im gelben Feld. Der Hintergrund zeigt kulissenartig rechts und links eine Stadt auf einem Berge, in der Mitte ist eine Stadt mit Kirche an einem Fluß zu sehen, auf dem eine venezianische Gondel gerudert wird.

Die Farbengebung ist recht lebhaft und zeigt in den Gewändern oft den Glanz, der nur venezianischen Gemälden eigen ist. Der Eindruck des Ganzen ist nicht harmonisch. Wiewohl die Komposition der Landschaft und die Disposition der Gruppen ganz geschickt durch-

[24]) Auf dem Kreuzigungsgemälde in Venedig findet sich eine Entlehnung aus Bonifazios »Nachtmahl in Emmaus« (jetzt in der Brera), das nach G. Ludwig 1534 zu datieren ist.

geführt ist, frappiert den Beschauer doch die Ungleichmäßigkeit in der Gestaltung der einzelnen Partien des Gemäldes. Im Vordergrunde einige recht ausdrucksvolle und lebenswahre Figuren, andere dagegen, besonders im Hintergrunde (die den Berg hinansprengenden Reiter etc.) zeugen von einem ziemlich mittelmäßig zu nennenden Können. Die Erklärung dieser Erscheinung aber liegt, wie ich gleich zeigen werde, darin, daß nicht alle Gestalten des Bildes geistiges Eigentum Donatos sind, daß er vielmehr eine ganze Reihe von Figuren und Motiven, und zwar gerade diejenigen, die uns als die besten erscheinen, einem anderen und größeren Meister entlehnt hat, nämlich Albrecht Dürer.

Als ich im Herbste 1904 das Bild besichtigte, fiel mir die Ähnlichkeit des kleinen Jungen unterhalb des rechten Schächers mit dem Jungen auf dem Ecce homo-Blatt der großen Holzschnittpassion Dürers auf. Und als ich das nächste Mal mit der Dürerschen Passion in der Hand vor das Bild trat, entdeckte ich, daß noch eine ganze Anzahl von Figuren der Dürerschen Passion entnommen sind. Freilich ist bei Donato vieles ins Malerische übersetzt, die Härten der Dürerschen Zeichnung sind verwischt, der krause Dürersche Faltenwurf fehlt, aber sonst ist alles fast vollkommen getreu kopiert und zwar stets im Gegensinn zu Dürers Figuren; wir haben also deren Spiegelbild vor uns.

Von der rechten Ecke des Bildes ausgehend ergeben sich folgende Entlehnungen:

Der schreitende Soldat rechts im Vordergrund mit der Lanze auf der Schulter stammt aus der »Gefangennahme« der großen Passion (Bartsch 7, Retberg 177, V. Scherer, Dürer[25]) Nr. 246), nur trägt er bei Dürer ein Beil statt einer Lanze. Der erwähnte spottende Junge ist eine getreue Kopie des Jungen auf dem Ecce homo-Blatt der gr. Passion (B. 9, Ret. 179, Sch. 248). In der Gruppe der ohnmächtigen Maria rührt die Gestalt der Maria selbst aus der »Beweinung Christi« der gr. Passion (B. 12, Ret. 182, Sch. 251) her, die Gestalt des Johannes aus dem Blatte »Christus am Kreuz« (B. 11, Ret. 181, Sch. 250), die weibliche Gestalt, die Mariens linke Hand in der ihrigen hält, aus der »Grablegung« (B. 13, Ret. 183, Sch. 252). Die weinende Frau, die sich das Tuch vor's Gesicht hält, erinnert an dasselbe Motiv in der »Kreuztragung«, ganz links (B. 10, Ret. 180, Sch 249) oder im Blatte »Christus am Kreuz« (B. 11, Ret. 181, Sch. 250). Die Magdalena, die das Kreuz umklammert, ist ein gewöhnliches Motiv, sodaß man nicht gerade an eine Entlehnung zu denken braucht. Dagegen begegnet uns der

[25]) Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben IV, Dr. Valent. Scherer: Dürer (Gemälde, Stiche, Holzschnitte).

Reiter in ritterlicher Kleidung, dessen Pferd eine rote Kopfbedeckung trägt, bis auf die Haltung des rechten Armes im Blatte der gr. Passion »Christus am Kreuz« (B. 11, Ret. 181, Sch. 250). Die Gruppe der linken Ecke aber mit dem dicken alten Mann[26]) und dem auf seine Lanze gestützten Landsknecht[27]) ist vollständig dem Ecce homo-Blatt der gr. Passion (B. 9, Ret. 179, Sch. 248) entnommen. Schließlich glaube ich noch in den drei Hasen des Vordergrundes eine Reminiszenz an Dürers Holzschnitt »Die hl. Familie mit den drei Hasen« (B. 102, Ret. 26, Sch. 163) erblicken zu dürfen; es ist dieselbe Anordnung: zwei spielende Häschen und ein drittes, das eben in ein Erdloch schlüpfen will.

Aus der Benützung der Dürerschen Holzschnittpassion ergibt sich ein Anhaltspunkt für die Datierung des Bildes. Wenn auch nicht ein bestimmtes Datum, so doch wenigstens der terminus a quo: nämlich 1511, da in diesem Jahre die erwähnte Passion gedruckt wurde. Unser Bild muß also n a c h 1511 entstanden sein.

Donato Venetiano d. J. soll aus der Schule der Santa Croce hervorgegangen sein; ein Charakteristikum derselben aber sind die Entlehnungen aus fremden Meistern. Was wir in bezug auf das Wiener Bild Donatos gefunden haben, scheint also die Annahme seiner Zugehörigkeit zu jener Schule zu bekräftigen.

[26]) Diese Gestalt, die bei Dürer einen Pharisäer vorstellt, hielt Zanotto l. c. für den Maler des Bildes selbst, der Galeriekatalog von Dernjac u. Gerisch für ein Porträt.

[27]) Damit wird die Annahme G. Ludwigs (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlg. und Jahrb. d. Kunstsammlungen d. A. H. K. l. c.) den Landsknecht betreffend hinfällig. Ludwig hält ihn nämlich für eine Kopie nach dem Dürerstich »Die 3 Ritter« (B. 88, Ret. 4, Sch. 85).

Peter Strauss (alias Trünklein) von Nördlingen, der Schnitzer des Peters- und Paulsaltars in Kloster Heilsbronn.

Von **Albert Gümbel.**

Von den überaus zahlreichen Altären, mit welchen der Kunstsinn der Äbte oder fürstliche Huld die Münsterkirche des Klosters Heilsbronn, die ehrwürdige Begräbnisstätte der fränkischen Hohenzollern, der Ahnherren unseres Kaiserhauses, schmückten — Stillfried[1]) zählt deren nicht weniger als 29 auf —, haben sich nur einige wenige bis zur Gegenwart erhalten, unter diesen der heute an der östlichen Abschlußwand des südlichen Seitenschiffes der Kirche zur Aufstellung gelangte St. Peters- und Paulsaltar, errichtet in den Jahren 1510—1518 von dem Abte Sebald Bamberger. Malerei und Schnitzkunst haben sich zu seinem Schmucke vereinigt. Die beiden feststehenden Flügel, sowie die Außenseiten der zwei beweglichen Flügel sind bemalt[2]) und zeigen Darstellungen aus dem Leben der beiden Apostel Petrus und Paulus, dagegen blieb der übrige Schmuck des Altares, nämlich die Innenseiten der beiden beweglichen Flügel, Schrein und Reliquienschrein der Predella, dem Messer des Schnitzers vorbehalten. Da es sich in den nachfolgenden Mitteilungen ausschließlich um diese Schnitzereien handelt, möge zunächst eine nähere Beschreibung gegeben sein.[3])

Den durch eine Mittelsäule und Bogenöffnungen in zwei Abteilungen gegliederten Altarschrein nehmen die Rundbilder der beiden Apostelfürsten, denen der Altar gewidmet war, ein.[4]) Die Schnitzereien der

---

[1]) Stillfried, Kloster Heilsbronn. Ein Beitrag zu den Hohenzollerischen Forschungen. Berlin 1877.

[2]) Ebenso die Türchen des Predellaschreines. Außen: die Verkündigung. Innen: links der hl. Otto, rechts der Abt Sebald Bamberger.

[3]) Abbildung des Altares bei Stillfried a. a. O. Photographien (20 : 25 cm) sind entweder durch den Photographen Herbert in Rothenburg a. T. oder durch Kirchner Beigel in Heilsbronn zu beziehen.

[4]) Höhe der beiden Figuren 1,35 m. Die Altarflügel sind 1,95 m hoch und 0,74 m breit.

Innenseiten der beiden beweglichen Flügel zeigen links oben Petrus im Gefängnis, unten dessen Kreuzigung, rechts oben Pauli Enthauptung, unten dessen Bekehrung vor Damaskus; das Innere des Predellaschreines nimmt eine Darstellung des Fischzuges Petri ein, in dem üppigen Blättergerank und Fialenschmuck des Aufsatzes erscheinen unter Baldachinen die Gestalten des Bischofs Bernhard in der Mitte, des Bischofs Otto von Bamberg (?) rechts und des hl. Benedikt (?) links.

Über den Meister dieser Schnitzereien besitzen wir bei Stillfried und Muck eine übereinstimmende, aus den Rechnungsbüchern des Klosters, den sog. libri computationum, geschöpfte Angabe, welche besagt, daß ein gewisser »Petrus pildsnitzer in Nordlingen« im J. 1510 für die Fertigung des Altares neben dem Schreiner 26 fl. erhielt.[5] Stillfried macht keine weitere Anmerkung über die Person dieses Schnitzers; Muck sagt:[6] Dieser [Bildschnitzer] ist vielleicht der auch anderwärts genannte Bildschnitzer Peter von Nürnberg, ein Zeitgenosse des Veit Stoß. Auf wen sich diese Notiz beziehen soll, ist nicht klar, es handelt sich zudem auch nicht um einen Nürnberger, sondern einen Nördlinger Bildschnitzer.

Verfasser glaubt auf Grund der nachfolgenden Ausführungen diesen Meister des Peters- und Paulsaltares aufs bestimmteste identifizieren zu dürfen mit einem Bildhauer oder Bildschnitzer Peter Strauss (auch Peter Trünklein genannt), welcher während der Jahre 1497—1522 in Nördlingen erscheint und dessen ganz spezielle Beziehungen zu Kloster Heilsbronn noch weiterhin urkundlich beglaubigt sind.

---

5) Die von Stillfried (a. a. O. pag. 70, Anm. 3) wiedergegebenen Rechnungseinträge über den Altar lauten: Expensae tabulae altaris beatorum Petri et Pauli anno domini 1510 in die Georgii papae. Scrinitori Hans Schmid et Petro pildsnitzer in Noidlingen 26 fl. eisdem pro sumptibus in via 5 t[alenta], seratori pro laboribus 6 t., pro vectura 2 fl., 6 t. 12 d[enarios], item 2 t. 24 d. fur leym und eysen negelein, scrinitori Johanni Paldauff 4 fl. pro laboribus, eidem iterum pro laboribus 6 t. 6 d. et duobus filiis propina 2 t. 3 d., dem Jorg schlosser 2 t. fur 3 eysene schrauben zu der tafel. Summa 35 fl. 6 t. 9 d. — 1518: ad incorporandam coloribus tabulam Petri et Pauli 45 fl.; 1519 imaginem s. Bernhardi circa altare apostolorum Petri et Pauli zu schneiden und malen 9 fl. 1 ortt (= 1/4 fl.). Daraus geht zunächst hervor, daß der Altar nicht an Ort und Stelle in Heilsbronn, sondern in Nördlingen entstand, sonst würde sich die große Ausgabe für den Transport (pro vectura) kaum erklären lassen, sodann scheint die Bemalung der Altarflügel erst 1518 erfolgt zu sein. Dieser letztere Umstand ist deshalb wichtig, weil er die Möglichkeit offen läßt, daß andere als Nördlinger Maler an den Darstellungen aus dem Leben der beiden Apostelfürsten beteiligt sind. Leider wird kein Name genannt.

6) Geschichte von Kloster Heilsbronn von der Urzeit bis zur Neuzeit. Nördlingen 1879 1. Bd. pag. 226. Muck giebt auch noch einige weitere interessante Details über die Aufbringung der Kosten des Altars und über dessen Schicksale (Restaurierungen) in neuerer Zeit.

Das wichtigste biographische Material über diesen Meister liefern uns die heute im Nördlinger Stadtarchiv verwahrten Steuerbücher und Stadtrechnungen der alten Reichsstadt Nördlingen.[7])

Hier begegnet uns in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts ein Schneider Hans Trunk oder Trünklin,[8]) dessen Handwerk ein seit 1493 in den Nördlinger Steuerlisten erscheinender Caspar Trünklin, wohl sicherlich ein Sohn des ersteren, fortsetzt. Der Name unseres Meisters erscheint erstmals im Jahre 1497 und zwar auffallenderweise in doppelter bezw. korrigierter Form. Er wird unter den Steuerzahlern, welche »die lange Gassen hinab« wohnen, als »Peter Strauss« (ohne Handwerksbezeichnung) und zwar mit einer Steueranlage von 7 ℔. 4 dn. aufgeführt. Sodann aber ist der Name »Strauss« gestrichen und darüber »Truncklin« gesetzt. In den beiden folgenden Jahren wird der Meister als »Peter Trunncklin, pildhawer« (1498) und »Peter Truncklin, pildh[awer]« (1499) jeweils mit einem Steuerfuß von 1 fl. vorgetragen. Merkwürdigerweise taucht aber 1500 wieder der Name Peter Strauß auf, und zwar genau an der gleichen Stelle der Steuerlisten, mit der gleichen Nachbarschaft und der nämlichen Anlage wie 1498 und 1499, so daß kein Zweifel an der Identität entstehen kann.[9]) Mit dieser Namensform als Peter Strauss, anfangs (bis 1508) ohne Handwerksbezeichnung, dann mit dem Zusatz »byldschnitzer« (1509) oder »byldhawer« (seit 1510) läuft er nun in den Jahren 1500—1521 ununterbrochen durch die Nördlinger Steuerlisten.

[7]) Für alle mir bei Benützung der reichen Schätze des Nördlinger Stadtarchives gewordene Förderung spreche ich auch an dieser Stelle Herrn Hofrat Ch. Mayer meinen herzlichen Dank aus.

[8]) Diese Namensform scheint auf einen schweizerischen Ursprung der Familie zu deuten, wie wir denn auch später ein Glied derselben in Bern finden.

[9]) Ich führe zur Vergleichung die Namen der Nachbarn in den fraglichen Jahren auf:

1496 Hanns Heldelein
Lorentz Kelhaimerin
Lorentz Schopper
Stephan Weyrer
Hanns Praun

1497 Hanns Heldelin
Lorentz Kelhamerin
Peter Truncklin (korrigiert aus Strauss)
Lorentz Schopper
Hanns Prawn

1498 Hanns Heldelein
Lorentz Kelhamerin
Peter Trunncklin pildhawer
Lorentz Schopper
Hans Prawn

Auch die Nördlinger Stadtrechnungen, deren Einträge noch zu erwähnen sein werden, kennen ausschließlich die Namensform Peter Strauss, dagegen nennt ihn eine gleichfalls noch zu erwähnende Urkunde vom Jahre 1507 wiederum »Petter Trüncklein Bildhawer vnnd burger zu Nördlingen«. Bemerkenswerterweise taucht dann letztere Bezeichnung auch in den Nördlinger Steuerlisten nach seinem Tode bei Nennung seiner Witwe und Kinder wieder auf. Einen Anhaltspunkt für die Erklärung dieses Wechsels in der Namensform bietet uns ein in den Nördlinger Stadtrechnungen unter den Einnahmen aus der Nachsteuer erscheinender Vortrag vom Jahre 1523, welcher lautet: Item Caspar Trinckli gab nachsteur von wegen Steffan Straus von Bern, seines stiefbruders, von aller hab, so er von seiner schwester, der Praunegkerin ererbt hat. Fol. 130. 5 guld. 3 ℔ 10 dn. Ein ähnlicher Eintrag kommt schon im Jahre 1508 vor: Steffan Strauss, ein Byldhawer, gab nachsteur von aller seiner hab, [die] er von seinen vater und mutter selig ererbt hat, von 60 fl. tut 6 fl. actum montag post palm[arum]. Unzweifelhaft war der hier genannte Bildhauer Stephan Strauss, der seinen Wohnsitz dauernd außerhalb Nördlingens gehabt zu haben scheint,[10]) ein leiblicher Bruder unseres Bildhauers Paul Strauss und dieser somit gleichfalls ein Stiefbruder des oben von uns erwähnten Schneiders Caspar Truncklin.

Die Sachlage war wohl diese, daß der, wie oben gesagt, in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts in den Nördlinger Steuerbüchern vor-

---

1499 Hanns Heldelin
Lorentz Kelhamerin
Peter Truncklin pildh[awer]
Lorentz Schopper
Hanns Prawn
1500 Hanns Heldelin
Lorentz Kelhamerin
Peter Strauss
Lorentz Schopper
Hanns Praun
1501 Ebenso.

Dazu sei bemerkt, daß einerseits 1498 kein Peter Strauss, andererseits 1500 kein Peter Trünklein in den Steuerlisten vorkommt. Die Nachbarn von 1496 wurden aus einem gleich zu erörterndem Grunde aufgeführt.

[10]) Dies scheint aus der zweimaligen Leistung der Nachsteuer in den Jahren 1508 und 1523 hervorzugehen. Bekanntlich verstand man unter letzterer die in Prozenten zu leistende Abgabe von einem durch Erbschaft, Heirat, Wegzug etc. aus dem Lande gehenden und damit aus der Steuergewalt eines Gebietsherrn ausscheidenden Vermögens; sie sollte einen Ersatz für den drohenden Verlust an Steuerkraft darstellen. Soweit übrigens Verfasser die Sache verfolgte, ist ihm auch ein Bildhauer Stephan Strauss in den Nördlinger Steuerlisten nicht begegnet. Ebensowenig kommt etwa ein Stephan Trünklin vor.

kommende Hans Trünklein der Vater des Schneiders Caspar Trünklein war und in zweiter Ehe eine Nördlinger Witwe namens Strauss[11]) geheiratet hatte, welche ihm zwei Söhne, eben unseren Peter und den wohl jüngeren Stephan, zubrachte. Während sodann der letztere in die vermutliche Heimat der Trünklinschen Familie, die Schweiz, übersiedelte, blieb Peter in Nördlingen und wird bald nach dem Stiefvater, in dessen Haus er aufgewachsen sein mochte, bald nach der Mutter genannt.

Über die Werkstätte, in welcher er lernte, wissen wir nichts, wir müßten denn gerade Wert auf den allerdings auffälligen Umstand legen, daß unser Meister in den Steuerlisten seit 1497 genau an der Stelle, also wohl als Besitznachfolger, vorkommt, an welcher in den Jahren 1495 und 1496 der verdienstvolle letzte Baumeister der 1505 vollendeten St. Georgskirche in Nördlingen, Stephan Weyrer, erscheint.[12]) Es wäre also denkbar, daß er die Ausbildung für eine allerdings urkundlich nicht weiter zu belegende Tätigkeit als Steinbildhauer — so müßten wir dann wohl das »byldhawer« der Quellen ergänzen — jenem Meister verdankte und nach dessen Übersiedlung in eine andere Wohnung dessen Werkstätte übernahm.[13]) Da Weyrer aber erst 1495 nach Nördlingen kam, wir auch von weiteren Beziehungen zwischen beiden nichts hören, dürfte es sich eher um einen reinen Besitzwechsel am Hause und den Werkräumen handeln. Von gleichzeitigen Bildschnitzern käme als sein Lehrmeister etwa jener Schnitzer Ludwig Grönenbach in Betracht, welchen die Nördlinger Steuerbücher in den 90er Jahren anführen (seit 1496 in unmittelbarer Nähe Friedrich Herlins). Über seine künstlerische Tätigkeit in Nördlingen selbst, sei es als Steinbildner, sei es als Schnitzer, besitzen wir keine weiteren Angaben. Die Nachrichten, welche die Nördlinger Stadtrechnungen seit 1508 bis 1521 bieten, betreffen nur Untergeordnetes wie Bezug von Arbeitsmaterial (Lindenholz), Steuernachzahlung etc.[14])

[11]) Dieser Name erscheint in den Nördlinger Steuerbüchern häufig.

[12]) Vgl. Anmerk. 9. Bezüglich Stephan Weyrers siehe die Ausführungen über die Baugeschichte der St. Georgskirche bei Mayer, Christ. Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunst im Lichte der Vorzeit, Nördlingen 1876, nebenbei bemerkt wohl einer unserer gelungensten deutschen Städtegeschichten voll gewinnendsten Zaubers der Darstellung.

[13]) In Nördlingen schreibt man Stephan Weyrer das am sog. Neuen Tanzhause gegenüber dem Rathause befindliche Steinbild Kaiser Maximilians mit der darauf befindlichen Jahreszahl 1513 zu, was die Stadtrechnungen zu bestätigen scheinen. Stadtrechn. v. J. 1513, pag. 50b, Gemain ußgeben: Zalt mayster Steffan von dem stainen kayser an dem neuen danntzhauß zu hawen 16 gulden).

[14]) Diese Einträge seien nachstehend wiedergegeben:

1508. Gemain einemen, pag. 41b: Peter Strauss gab für lindenholtz . . . 2 ₶ 15 dn.

Wichtiger als diese letzteren Notizen scheint eine im K. Kreisarchive Nürnberg befindliche Urkunde vom 15. November 1507,[15]) in welcher sich Peter Trünklein mit dem Abt Sebald Bamberger und dem Konvente des Klosters Heilsbronn über die zukünftige Erhaltung eines an den Garten des Bildschnitzers grenzenden Zaunes beim St. Emmeramskirchlein bei Nördlingen verträgt. Bisher hatte das Kloster für dessen Instandhaltung gesorgt, nunmehr trat es dem Meister zwei Schuh Ackerlandes ab, wogegen dieser sich zur Bestreitung aller künftiger Reparaturkosten verpflichtet. Eine Verschreibung ganz desselben Inhalts hatte Caspar Trünklein, Schneider und Bürger zu Nördlingen, schon unter dem 8. Februar 1507 ausgestellt.[16]) Die beiden Stiefbrüder besaßen den Garten also gemeinsam. Erstere Urkunde ist deshalb von Wert, weil sie Zeugnis für anderweitige zwischen dem Kloster und dem Meister bestehende Beziehungen ablegt und es damit zur Gewißheit macht, daß mit jenem 1510 als Schnitzer des Peter- und Paulsaltars genannten Peter von Nördlingen kein anderer gemeint ist als eben unser Peter Trünklein.

Es könnte nun auffallen, daß wir gerade einen Nördlinger Meister in so engen persönlichen und künstlerischen Beziehungen zu dem örtlich so entlegenen fränkischen Kloster sehen, doch erklärt sich dies aus dem ganz besonderen Verhältnis, in welchem Nördlingen beziehungsweise das dortige Kirchenwesen zu dem Kloster Heilsbronn stand. Letzteres besaß nämlich seit dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts durch Schenkung Kaiser Heinrichs VII. das Patronatsrecht über die Nördlinger Pfarrkirche des hl. Georg mit 14 Kaplaneien, ferner erhob sich in der Stadt der sog. Heilsbronner Pfleghof als Mittelpunkt für die Verwaltung der reichen Einkünfte aus der Stadt und dem Ries. So ergaben sich mannigfache Beziehungen zwischen der dortigen Bevölkerung und den Heilsbronner Mönchen, zumeist freilich nicht sehr freundlicher Natur, da dem Nördlinger Bürgerstolze das fremde Patronat eine dauernde Quelle des Ärgernisses war; der Verlust dieses Rechtes seitens des Klosters (1523) war dann auch die erste Folge der sich in der Stadt regenden neuen religiösen Ideen.

1509. Gem. ein., pag. 42b: Peter Strauss, byldschnitzer gab vmb ain Rynner(!) . . . 2 ℔. 20 dn.

1511. Gem. ein., pag. 45b: Peter Strauss, byldschnitzer, gab fur ein Karfol (= Karrenvoll) deckzewg vnd 1 bret . . . 1 ℔. 17 dn.

1521. Alt einbracht Schuld, fol. 1: Item Peter Strauss, byldhawer, gab an seiner schuld laut des schuld registers anno 1520 am 18. blat . . . 4 ℔.

1521. Gemain einemen, pag. 40b: Peter Strauss gab fur lynden holtz . . . 2 ℔.

[15]) Urkunden des Klosters Heilsbronn Tit. X: Nördlingen, Nr. 13 (XVII $\frac{29^{0}}{1}$) In dorso: Nr. 129 berurend den zaun bey sant Heymrat 1507.

[16]) Das vollständige Datum lautet: Geben auff Manntag nach sant Doretheenn tag der hayligen Jünckfrawenn etc. 1507.

Der Wortlaut des Vertrages zwischen unserem Meister Bildschnitzer und dem Kloster nun ist folgender:

Ich Petter Trünklein, bildhauer und burger zu Nördlingen, bekenn offenlich fur mich und alle mein erben und thun kunt allermengclich mit disem brief: nachdem die erwürdigen und gaistlichen herren herr Sebolt, apt, und convent des gotzhaus Haylssprung, mein genädig herren, die zau[n]statt bei Sant Haymerant auf die linken hand, so man zu S. Haimrandtnkirchen hinuf geet,[17] an meinem garten an irem acker daselbst gelegen und anstoßend, bisher gemacht und zu machen schuldig gewest sein, also und so mir die benannten mein genadig herren von Haylsprun durch herren Bonifacium Albleyn, iren hofhalter hie zu Nördlingen, als irem volmächtigen gewalthaber, in gegenwurtikait und vergunsten der erbern weisen Hannsen Hollers, des rats, Hannsen Fridels, genant Peuchelschmid, Jacoben Heinrichs und Liennharten Toschen, als feldmaister, von dem obgenanten irem und ires gotzhauß acker bei zwaien schuchen felds zu dem obgenanntem meinem garten gegeben, also hab ich in dagegen zu ergetzlikait versprochen und verhaißen und thun das in craft ditz briefs dermaß, das ich und mein erben auch künftig innhaber gemeltes meines garten die gemelten zau[n]stat, so die beßerung und machens notturftig sein wurd, nu hiefüran ewiglichen beßern und machen und sol macht haben den zaun zu dornen oder nit, wie es mich gut ansicht auf mein aigen costen und on des obgenannten abts und convents und irs gotzhaus auch ires hofhalters alhie zu Nördlingen und irer nachkomen zuthun on schaden. des alles zu warem und offem urkunde hab ich mit vlis erpeten die ersamen weisen Paulßen Ainküren und Hansen Röttinger, baide burger und des alten rats zu Nördlingen, das die ir aigne insigel, doch in und iren erben on schaden offenlich gehangen haben an diesen brief, der geben ist am montag nach Sannt Martins des hailigen bischofs tage (15. November) nach Cristi gepurt tausend funfhundert und in dem sibenden jaren. — Original, Pergament mit anhängenden, gut erhaltenen Siegeln.

Mit dieser Urkunde und den Rechnungsnotizen vom Jahre 1510 über den Peter- und Paulsaltar erschöpfen sich die Nachrichten, welche uns die Heilsbronner Archivalien über unseren Meister bieten. Obwohl noch bis 1522 tätig, wird er in den Rechnungsbüchern des Klosters nicht

---

[17]) Gemeint ist das St. Emmeram geweihte Friedhofskirchlein auf einer Anhöhe vor dem Bergerthor, das 10 Jahre nach Ausstellung der Urkunde durch eine Windhose zerstört, dann notdürftig wieder aufgebaut wurde und im 30jährigen Kriege von neuem seinen Untergang fand. Das schmucke Kirchlein, das heute den einen hübschen Blick auf das Ries bietenden Friedhofshügel ziert, wurde erst in neuerer Zeit wieder erbaut. Mayer a. a. O. p. 68 ff.

mehr genannt. Doch schließt das nicht aus, daß er gleichwohl auch nach 1510 für dieses tätig war, denn bedauerlicherweise bleiben uns die Heilbronner Rechnungsaufzeichnungen dieser Zeit die Namen der Maler und Schnitzer durchgehends schuldig; daß 1510 unser Peter von Nördlingen genannt wird, ist eine glückliche Ausnahme. Ich möchte vor allem auf die Schnitzereien des heute im nördlichen Chorschiffe der Heilsbronner Kirche aufgestellten Ursulaaltares hinweisen, der aus dem Jahre 1513 stammt und seine Entstehung gleichfalls dem Abte Sebald Bamberger verdankt.[18]) Auch außerhalb Heilsbronns dürfte eine Umschau in den Kirchen seiner Vaterstadt und des Rieses noch auf manches Werk seiner Hand führen.

Verstorben ist Peter Strauss zu Nördlingen im Jahre 1522. Noch 1521 finden wir ihn in den dortigen Stadtrechnungen erwähnt, die Steuerlisten von 1522 dagegen lassen erkennen, daß er in diesem Jahre gestorben ist. Dabei tritt wieder die schon eingangs erwähnte Namensunsicherheit auf. Er wird in dem letztgenannten Jahre aufgeführt zunächst als »Peter Strauss, byldhawer«, dann folgt hinter seinem Namen eine Notiz, welche auf einen anderen Eintrag weiter unten verweist. Auf der nächsten Seite findet man dann beim Buchstaben T: »Petter Trincklins, bildhawer, witib«. Die Vormundschaft über die hinterlassenen Kinder des Meisters übernahm der Stiefbruder Caspar Trünklein, seine Ehefrau finden wir schon zwei Jahre nach seinem Tode an der Seite eines anderen Mannes. —

Es ist sicherlich kein Künstler ersten Ranges, den wir in Peter Strauss kennen lernen — am glücklichsten erscheint er noch in seinen Rundfiguren —, gleichwohl dürfte es für die Geschichte der schwäbischen Schnitzerschule nicht ganz ohne Interesse sein, das Wirken dieses Meisters nunmehr zeitlich und örtlich schärfer umgrenzen zu können.

[18]) Abbildung bei Stillfried, a. a. O., Photographien bei den in Anm. 2 angegebenen Bezugsquellen. Über die Malereien dieses Altares vgl. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, pag. 216. Thode bezeichnet diese Schnitzereien als sehr kleinlich und im Gegensatz stehend zu den »einer gewissen Großartigkeit nicht entbehrenden« Malereien.

Notiz zu Lorenzo di Credi.

E. Jacobsen spricht in seinem belehrenden und reichhaltigen Aufsatze: die Handzeichnungen der Uffizien usw., Repert. XXVII S. 428, von der Zeichnung mit dem Jesuskind des Lorenzo di Credi und meint, es sei noch nicht bemerkt worden, daß dieses Blatt mit dem sog. Leonardo der Münchener Pinakothek übereinstimme. Ich habe jedoch schon in meinem Artikel der Zeitschr. f. bildende Kunst, Neue Folge, Jahrg. 1893, S. 140, 141, dies Verhältnis erwähnt. Bei der Beurteilung des Münchener Bildes darf man nie vergessen, daß es in üblem Zustande, schmutzbedeckt, mit herausgebrochenen Stellen usw. war und demgemäß stark restauriert werden mußte. Die Zeichnung mit dem Kind hatte ich Mai 1891 in Florenz durch Alinari auf meine Kosten photographieren lassen. Ich muß hierbei noch bemerken, daß ich das Gemälde schon beim Ankaufe 1889 für einen Credi hielt und nicht etwa durch die Zeichnung erst dazu veranlaßt worden war. Die Bekanntschaft mit derselben diente mir bloß zur Bekräftigung meiner Ansicht. Vergl. auch Zeitschr. f. b. K., Neue Folge, Jahrg. XV, 1904; Kunstchronik, Sp. 403.

Wilhelm Schmidt.

Albert van Ouwater?

Aus dem Jahre 1690 stammt ein Inventar der vor der Westseite des Domes in Glogau sich erhebenden Kapelle zu St. Anna (capella S. crucis et S. Annae), das von dem Kanonikus der Kollegiate zu Glogau, Daniel Thalwentzel, damals Propst zu St. Anna, angelegt ist. In dem sehr ausführlichen Inventar erregt eine Notiz besondere Aufmerksamkeit.

Nachdem unter Imagines, quae sunt extra Altaria. Sculptae. eine Anzahl von Plastiken aufgezählt sind, folgt unter Pictae: Auf Holz Depositio Christi Dni de Cruce . . . (unausgefüllt) elen hoch, so von dem weldberimbten Mahler Albert Anno 1476. gemahlt worden, und von alters aufn großen Altar gestanden. Christi Dni in monte oliveti, capti, flagellati et coronati auf 2 Taffeln, so vorzeiten die Flügel gewesen des großen Altars, und von einem Mahler zu einer Zeit gemahlt worden. Christi Resurgentis auf 3 Taffeln, so auf einem Lateral-Altar gestanden usw.[1])

Also eine Kreuzabnahme von einem »weltberühmten« Maler Albert, datiert 1476. Es steht jedem frei, in dieser Weltberühmtheit eine wackere schlesische Lokalgröße[2]) zu sehen, deren Ruf sich bis 1690 herunter gerettet hat. Nimmt man dagegen die Notiz so, wie sie sich gibt, so darf man vielleicht daran erinnern, daß es um die genannte Zeit wirklich einen derartigen Maler Albert gab, — van Ouwater, dessen einzig sicheres Werk die Auferweckung des Lazarus in Berlin ist.

Von Ouwaters Leben wissen wir urkundlich aus einer Notiz der Kirchenbücher von St. Bavo nur, daß 1467 für seine Tochter Anna ein Grab in der Kirche geöffnet und die Salvatorglocke geläutet wurde. (Van der Willigen: Les artistes de Harlem p. 49.) Nach van Mander

---

[1]) S. Knötel: die Kapelle zum hl. Kreuz und zu St. Anna in Gr.-Glogau und drei Inventare derselben. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Bd. IV. (1888) S. 629 f. Vgl. Lutsch, Kunstdenkmäler Schlesiens Bd. III, S. 31.

[2]) Von Breslauer Malern kämen etwa dafür in Betracht Olbricht hazenspruug, moler, (1484) und Albrecht Weiszeler, ein maller (1493) (Schultz, Urk. Gesch. der Breslauer Maler-Innung S. 78, 80). Sonst kommt der Name in der ganzen Zeit in Breslau nicht vor.

reichte Ouwaters Tätigkeit noch in die Zeit Jan van Eycks hinein. Schon Hymans weist darauf hin, daß die Art seiner Berechnung auf schwachen Füßen steht. Jedenfalls steht nichts der Annahme im Wege, daß Albert bedeutend jünger als Jan van Eyck gewesen ist. In keinem Falle ist es unmöglich anzunehmen, daß er um 1476 ein größeres Altarwerk geschaffen habe. Wie alt die Tochter war, die 1467 gestorben ist, wissen wir nicht, doch scheint es — den gewöhnlichen Lauf der Dinge angenommen —, daß sie unverheiratet war, was wiederum möglicherweise anzunehmen gestattet, daß sie in jüngerem Alter gestanden hat. Andererseits läßt die, wie es scheint, größere Begräbnisfeierlichkeit nicht an ein Kind denken. Nehmen wir ihr Alter als etwa zwanzigjährig an, so würden wir die Geburt des Vaters etwa um 1420 ansetzen können. Freilich sind das nur Vermutungen ohne sichern Halt. Entsprächen sie ungefähr den Tatsachen, so würde ein Altarwerk um 1476 durchaus noch in Alberts rüstiges Mannesalter fallen, während man bei Bodes Chronologie (Albert Schüler von Jan van Eyck während dessen Aufenthalt im Haag 1424—1426) diese Möglichkeit schon weniger gut diskutierbar finden wird, trotzdem sie durchaus nicht ausgeschlossen ist.

Bedenken wird zunächst auch der Umstand einflößen, daß ein umfangreiches Altarbild in den Niederlanden bestellt oder wenigstens von dort nach Glogau geschafft sein solle. Indessen bestanden doch sehr rege Handelsbeziehungen zwischen Schlesien und den Niederlanden, aus denen besonders feinere Tuche und Seidenstoffe bezogen wurden. (Grünhagen: Geschichte Schlesiens I. S. 401.) Auch sonst scheinen nähere Beziehungen gewöhnlich gewesen zu sein. So hatte ein gewisser Joachim Girnth in Holland die Schleierweberei erlernt, die er um 1470 in Hirschberg einführte (Grünhagen a. O. I. 399). Für den Transport auch größerer Altarwerke über weite Strecken liegen ja genügend Beispiele vor.

Sehen wir uns die Notiz nun noch ein wenig genauer an. Es ist also eine Kreuzabnahme von Holz, die auf dem großen Altar, also dem Hauptaltar, gestanden hat. Daß sie das Hauptbild gewesen ist, erhellt auch noch aus dem Titel der Kirche S. Crucis. Auch dieser Stoff als Hauptbild würde durchaus gut auf die Niederlande als Entstehungsart passen. In Deutschland ist die Darstellung früher nicht häufig. Abgesehen von dem Kölner Klarenaltar und dem Flügel des Bamberger Altars von 1429 (München, Nationalmuseum) wird sie in der großen Kunst häufiger erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts.

In der altniederländischen Malerei hat Roger van der Weyden Epoche für die Kreuzabnahme bez. Beweinung gemacht, mit der er auf Deutschland aufs stärkste einwirkte. Eine lange Reihe von Darstellungen der Kreuzabnahme bez. Beweinung kennzeichnet die niederländische

Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Rogier und seine Schule, Memling, Goes, Petrus Cristus; nicht zu vergessen Geertgen tot. St. Jans, Ouwaters Schüler, mit seiner Wiener Kreuzabnahme! Gerade dies Thema würde also gut für ein Bild niederländischer Provenienz sprechen. Für Deutschland scheint eine Kreuzabnahme als Mittelbild ungewöhnlich zu sein.

Auf den Flügeln befanden sich der Ölberg, die Gefangennahme, Geißelung und Dornenkrönung. Wie die Anordnung war, ist mit Sicherheit kaum zu sagen; doch scheint der Wortlaut darauf hinzudeuten, daß es zwei Tafeln mit je zwei Szenen übereinander waren. Auch das kommt ja gerade in den Niederlanden und am Niederrhein häufiger vor (Bouts, P. Cristus; Köln: Aldenhoven Taf. 5, Schule Meister Wilhelms ebda Taf. 16, Darmstädter Altar Meister Wilhelms; allerdings auch beim Breslauer Barbara-Altar von 1447).

Die Quelle für Thalwentzel ist wohl ein älteres Inventar gewesen, dem er die Nachricht über den Maler entnommen hat. Es will schon viel sagen, daß nicht bei Albrecht der Name Dürer ergänzt worden ist.

Die ganze Vermutung hängt freilich in der Luft, und auch wenn die Notiz mit Sicherheit auf Ouwater bezogen werden könnte, fehlte uns immer noch das Werk selbst. Über die späteren Schicksale der inneren Ausstattung der Kapelle hat sich leider nicht das Geringste ermitteln lassen. Einen großen Brand (1488) hat das Werk überdauert; auch nachdem die Kapelle als Stall gedient und es von seinem Platz entfernt worden war (1656), war es also 1690 noch erhalten. Von da ab verschwindet jede Spur. Vielleicht ist es doch möglich, sie eines Tages wieder aufzunehmen. *Karl Simon.*

A Note on Dürer.

About the middle of his visit to the Netherlands, probably in January, 1521, Dürer obtained a supply of purple-tinted paper, or toned it for himself. Perhaps the first drawing he made on it was a study of the man who was ninety-three years old, and who may be the model referred to in the diary as having been paid 3 st. for sitting about the 11th of January. On other sheets of the same paper he made more studies for the St. Jerome picture, which he presented in the month of March to Roderigo of Portugal (three drawings in the Albertina). On the same paper he drew the Berlin portrait of a gentleman (L. 66), the British Museum portrait of a monk (L. 289), the Bremen head of a youth (L. 127), and perhaps the two weeping cherubs at Berlin (L. 446) and the Louvre (L. 325).

The same paper, if I mistake not, was used for the drapery-study at Berlin (L. 67) and certainly for the study of a draped female figure seen from behind (at the Albertina), which is identical in style with the Jerome studies. It seems that Dürer acquired about this time a piece of stuff which fell into folds of a kind that pleased him. He took it home with him to Nürnberg and made much use of it in his studio in after years. The purple paper was used for Dürers portrait drawing of his wife, »when they had been married twenty-seven years«. This did not happen till July 7th, 1521. On that day Dürer and his party were stopping at Brussels on their way home, so that the drawing was probably done there, as a wedding-day memorial. It could hardly have been done after the party left Brussels on their way home.

Arrived home in or about August, 1521, Dürer set to work to design a great picture of the Virgin and Child surrounded by Saints and angels. This proposed picture occupied his mind and was not abandoned till some time in 1522, probably early in the year. The Chantilly drawing (L. 343) seems to have been the first idea. It was supplanted by the Louvre drawing (L. 324), and that by the Bonnat drawing (L. 364). Mr. Heseltine's cherubs (L. 170) represent a stage of the idea for the foreground. The work progressed so far that models were called in, from one of whom the Berlin (L. 65) and Louvre (L. 326) female busts were drawn. The same model sat for the profile study in the Louvre (L. 327) and Herr Ludwig Lorenz seems quite justified in associating it with the 1522 design for this same picture. The crossed hands on

the same sheet of paper appear to be intended to rest on the top of a walking-stick. Such hands, beheld from another point of view, are found in the 1521 design, but they may have been intended to be used for the tall-hatted saint on the right in the 1522 design.

The Ambrosiana head (Dürer Society, vii. 9) was done at this time, and so was Mr. Heseltine's cherub (L. 171) which is a full-size study for the standing piping cherub in the above-mentioned pen-and-ink sketch (L. 171) in the same collection.*)

The 1521 design (L. 364) shows that Dürer intended to introduce into his picture, as a saint's head, the portrait of the monk above referred to as drawn in the Netherlands on the purple paper. This head seems to have impressed itself upon his mind. He was probably thinking of it — not of the old Hellerbild drawing, als Thausing suggested (Vol. II. p. 276) — when he drew a design for a Temptation of St. Anthony in 1521 (Albertina). The female figure in that drawing was certainly a suggestion from the antique and has no connection with the very doubtful silver-point drawing (L. 92) in the British Museum. St. Antony's head is but slightly indicated, the purpose of the drawing being the study of the drapery. In this respect it groups naturally with the Reading Virgin in the Albertina and the Holy Women (L. 381) in the Robert-Dumesnil Collection.

Four drapery studies pure and simple belong to this date and were all done, no doubt, in rapid succession, the same piece of stuff being used for them all and for the other drapery studies of this period. The four in question are at Berlin (L. 54), Hamburg (L. 161), Bremen (L. 128) and in the Blasius Collection (L. 154). It is clear that they are connected with the design of the great picture, from the occurrence in some of them of steps of the same kind as were to be introduced these beneath the throne. In the earliest of them the steps are replaced by broken ground such as the Heseltine cherubs also (L. 170) stand or sit on.

The proposed shape of the picture was changed early in 1522, being now made an upright instead of a horizontal oblong. This involved a rearrangement of the figures and the omission of many, as we see in the successive designs in the Bonnat collection (L. 362 and 363). The two angels which were at the extreme right and left in the original Chantilly design (L. 343), were now brought together into the midst of the foreground. It was for the picture in this stage, as already stated, that the Louvre head (L. 327) and perhaps the crossed hands were drawn.

Conway.

*) The hydrocephalous Dresden baby heads (L. 84, 85) may have been connected with this altar-piece, but they more closely resemble de Ufffzi Madonna of 1526. I cannot believe them to be of date 1518.

Ein kunstgewerblicher Entwurf Altdorfers.

Im Kupferstichkabinett der alten Pinakothek zu München befindet sich die Federzeichnung eines gotischen Pokals mit der Darstellung des Sündenfalles. (Abgebildet auf Tafel 141 der Schmidtschen Publikation von Handzeichnungen des Münchener Kabinetts als »Altdeutsche Schule gegen Ende des 15. Jahrhunderts«). Ich glaube in diesem Blatte einen Entwurf Altdorfers zu erkennen; für seine Urheberschaft sprechen zunächst die flott skizzierende Behandlung und die kecke, etwas oberflächliche Wiedergabe des nackten Körpers, sodann das Profil Evas mit der stark gewölbten Stirn und dem halb geöffneten Mund, wofür die weibliche Gestalt auf dem Satyrbilde in Berlin zu vergleichen ist, ferner das Antlitz Adams mit der scharf vorspringenden Nase und dem strähnig behandelten Haar. Der den Pokal bekrönende Ritter findet seinesgleichen in zahlreichen Reitergestalten des Gemäldes der Schlacht von Arbela. Mit den radierten Pokalen des Meisters teilt der zeichnerische Entwurf die schlanke Form und die unperspektivische Auffassung, die mangelhafte Körperlichkeit und den stark bewegten Umriß. Einen Ritter als Bekrönung zeigt überdies das Gefäß B 83. Da aber der Pokal der Federzeichnung noch in rein gotischen Formen gehalten ist, muß das Blatt früher entstanden sein als die radierten Entwürfe, welche nach Friedländer in die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts fallen. Wiederum deuten die verhältnismäßig richtigen Proportionen des nackten Körpers darauf hin, daß die Zeit der Berliner Satyrfamilie schon weit zurückliegt. So wird man diesen Entwurf, der die radierten Pokale an origineller Erfindung übertrifft, mit einiger Wahrscheinlichkeit in die Jahre 1515 bis 1525 verlegen dürfen.

Ludwig Lorenz.

Notizen zu Rembrandts Radierungen.

In der letzten Zeit bin ich amtlich beauftragt worden, einen Katalog der im Print Room des British Museum befindlichen Radierungen Rembrandts zusammenzustellen. Im vorliegenden Artikel werde ich versuchen, ein paar kleine Notizen über Datierung, Zustände usw., welche zum größten Teil dieser Arbeit ihren Ursprung verdanken, niederzuschreiben. Wenn meine Meinung nicht immer die richtige ist, wird sie doch hoffentlich auf Schwierigkeiten hindeuten, die andere besser imstande sein werden zu lösen.

Was die Unterscheidung der Zustände betrifft, so kann man gewiß nie hoffen auf ganz sicherem Grund zu stehen, obgleich ein monumentales Werk wie Rovinskis mit seinem Atlas viel dazu beigetragen hat: trotzdem aber hört man mit Recht nicht auf, einer gewissen Vollkommenheit immer näher zu streben. Immerhin sind diese Bestrebungen nur dann ganz gerechtfertigt, wenn sie so weit wie möglich alles unwesentliche fortlassen und das wesentliche auf die einfachste Weise betonen, was das besondere Verdienst von Herrn v. Seidlitz ist. Die Unsicherheit der chronologischen Ordnung — der ich im obengenannten Werk im Anschluß an Herrn Colvins Ausstellungs-Katalog von 1899 gefolgt bin — werde ich auch nicht verleugnen. Ist es aber hier verständiger, wie im vorigen Fall, die praktischen Ergebnisse der Forschung, soweit sie bisher fortgeschritten ist, aufzugeben, weil man gewiß nie zur vollkommenen Sicherheit gelangen kann, und dadurch dem rationellen Studium der Entwickelung eines Meisters gewissermaßen im Weg zu stehen?

Wenn ich mir erlaube, in meinen Bemerkungen dann und wann auf kleine Fehler in den besten Katalogen aufmerksam zu machen, halte ich das für die leichteste Aufgabe eines Ikonographen, aber immerhin für diejenige, wodurch der Leser eines wissenschaftlichen Buches dem Verfasser seine Dankbarkeit am besten erweisen kann.

Der barmherzige Samariter (B. 90). Blanc ist verantwortlich für den Bericht, den Rovinski und Seidlitz bedauerlicherweise wiederholen, daß auf einem Abdrucke seines 2. Zustandes (S. I.) in Amsterdam Rem-

brandt f. cum privil. 1632 von der Hand des Meisters geschrieben sei. Die Inschrift steht aber auf einem Abdruck seines 3. Zustandes (S. II. der Schweif schattiert), und rührt, glaube ich, obschon wohl von einem Zeitgenossen, nicht von Rembrandt selbst her. Das Datum ist auch nicht 1632, sondern 1633 wie später radiert worden ist.

Der Goldschmied (B. 123). Middleton hat als erster das Datum 1655 bemerkt. Der Katalog der Burlington-Ausstellung las dagegen 1651 und Seidlitz schließt sich dieser letzteren Meinung an. Vielleicht aber hat er nur ziemlich schwarze Abdrucke notiert, denn auf einem abgenutzten im British Museum ist 1655 deutlich zu lesen. Auch im Stil steht diese Komposition den vier Darstellungen für ein spanisches Buch von demselben Jahre am nächsten.

Der Stier (B. 253). Das Datum ist bisher als 164 — gelesen worden. Middleton und Seidlitz sind geneigt, die Radierung so spät wie möglich in den vierziger Jahren zu setzen. Ich schlage vor, daß man die letzte Ziffer eher 5 als 4 lesen dürfte. Die Behandlung der Bäume kommt auch wohl näher den badenden Männern (von 1651) und dem Jan Antonides van der Linden.

Titus van Ryn (B. 11). Wenn die Hypothese, wie ich glaube, über Titus richtig ist, kann dieses Porträt kaum schon im Jahre 1652 — wie Middleton, Rovinski und Seidlitz angeben — entstanden sein. Man vergleiche bloß das Gemälde bei Herrn R. Kann in Paris (1655 datiert): — ich will das gleichzeitige Gemälde von Earl Crawford nicht anführen, da dieses wahrscheinlich der Phantasie des Künstlers seine Abweichungen verdankt. Die Radierung kann unmöglich drei Jahre früher sein als das Pariser Bild; sie könnte sogar etwas nach 1655 gemacht worden sein.

Die zwei kleinen Löwenjagden (B. 115, 116). Die kleine Löwenjagd (mit zwei Löwen) B. 115 stimmt in der freien Behandlung der Landschaft im Hintergrund und in einigen Figuren (z. B. dem reitenden Bogenspanner) mit der großen Jagd von 1641 so nahe überein, daß sie fast sicher — wie Seidlitz meint — derselben Zeit angehört. Die rohe Wirkung des Vordergrundes scheint auch den Zweck zu haben, die Spuren früherer Arbeit auf der nicht vollkommen gereinigten Platte besser zu verbergen. Zu B. 116 möchte ich mich dagegen der Meinung von Dr. H. de Groot anreihen, der diese kräftige, ja fast rohe Manier des Ätzens mit dem großen Selbstbildnis (B. 338) und mit dem Petrus und Johannes (B. 95) in Verbindung bringt. Die Gruppe in B. 116 steht den Mittelfiguren auf dem Münchener Bilde von Rubens nicht ferne; sie steht auch im Gegensinne dem Stich von S. a. Bolswert nahe, den Rembrandt möglicherweise als das unmittelbare Vorbild für die Radierung benutzt hat.

Selbstbildnis mit gesträubtem Haar (B. 8). Rovinski gibt in seinem Atlas Nr. 37 einen Abdruck des British Museum als den 4. Zustand wieder. Seine Beschreibung dieses Zustandes (»die Schatten verstärkt«) scheint Seidlitz auch angenommen zu haben. Ich muß dagegen die Reihenfolge Middletons aufrechthalten. Auf R IV (Brit. Mus.) sind weniger Vertikalstriche im Haar (über der Nase) wie in R III zu bemerken. Obschon R IV eine starke Überarbeitung (auf Mund und Nase) zeigt, ist die Form der Nase noch wie im 2. Zustande, und auf R III sind noch einige Horizontalstriche auf dem unteren Teil der Nase hinzugefügt, was, wie ich meine, diesen zu einem späteren Zustande als R IV macht.

Selbstbildnis im Oval (B. 12). Die Unterscheidung der Zustände scheint mir nicht genügend begründet. Vielleicht ist die Platte nie verkürzt worden. Das Exemplar im British Museum (welches Rovinski als II angibt) könnte sowohl wie das im Amsterdamer Kabinett (M II) ein beschnittener Abdruck sein.

Selbstbildnis zeichnend (B. 22). Ich möchte hier vorschlagen, daß man den Zustand S IV, B III, M V, R VII fortlasse, da die Beschreibung nur von abgenutzten Abdrucken von S V abhängig zu sein scheint. Auf einem Abdruck im British Museum, der als M V gilt, und sicher mit R IX übereinstimmt, sind alle die in S V, R VIII (Atlas 85) zugefügten Schraffierungen (d. h. starke Horizontalstriche auf dem Kleid usw.) zu bemerken, obgleich diese sehr schwach im Druck sind (z. B. kommt die Falte in der Mitte des Einbandes des Buches, welche die neuen Linien in S V zuerst verborgen hatten, wiederum klar durch). Auf dem obengenannten Abdrucke im British Museum ist auch der Umriß der rechten Backe etwas überarbeitet (siehe kleine Vertikalstriche im Hintergrund in dessen Nähe), so daß wir wenigstens in diesem Falle einen späteren Abdruck als S V vor uns haben.

Rembrandt lachend (B. 316). Das British Museum besitzt einen Abdruck (M I), der zu einer weiteren Unterscheidung der Zustände auffordert. Der Umriß der Schärpe ist noch nicht vollständig ausgefüllt worden, sondern noch unter der Schulter unterbrochen; eine der Horizontallinien auf der Büste (dicht bei dem unteren Rande) ist noch wie in R I, und reicht noch nicht bis zur rechten Seite der Platte (R II). Dieser Abdruck kommt also zwischen R I und II.

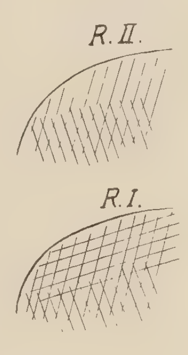
Auch zu einem anderen Bildnis des Künstlers — von J. G. v. Vliet B. 19 — möchte ich hier eine Bemerkung hinzufügen. Es ist nach dem Kasseler Gemälde (Bode II) und nicht nach dem Bilde in Gotha (wie sicher aus Versehen in Bodes Katalog angegeben ist). Das letztere bietet aber das Vorbild zu B. 332, einer Radierung, die ich Jan Lievens

zuschreiben möchte (man bemerke z. B. die Schraffierung im Hintergrund und auf dem Kleid). Demselben Künstler gehört auch wahrscheinlich die alte Frau mit um das Kinn geschlungenem Kopftuch (B. 358).

Zu einer anderen Radierung der Schule Rembrandts (B. 297 Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar) werde ich nur bemerken, daß der angebliche erst seit Middleton verzeichnete 1. Zustand (vor der Bezeichnung), in Cambridge nicht zu finden ist.

Alte Bettlerin (B. 170). Von den vielen als R I geltenden Abdrucken mit dem Grat, die ich gesehen habe (R. Atlas 482), scheinen alle (mit Ausnahme der mit der kalten Nadel zugefügten Striche) ziemlich abgenützt zu sein. Ich bin geneigt den reinen Ätzdruck (R II Atlas 483) für den 1. Zustand zu halten.

Nackte Frau auf einem Erdhügel (B. 198). Die von Rovinski eingeführte Spaltung der Zustände, hat Seidlitz mit Freude aufgenommen. Nur sind die Zustände von Beiden umgekehrt angegeben! Ich sah nämlich viele Abdrücke von R I, die ganz abgenutzt aussahen. Da ich auf allen verspüren konnte, wo die in R II »zugefügten« Linien ausgeschliffen worden waren, mußte ich eine falsch angegebene Reihenfolge vermuten. Man bemerke nur die Horizontalstriche auf der Schulter in R I, welche in R II noch nicht da sind; es wird jedermann sicher zugeben, daß der 1. Zustand der mit der Schraffierung auf dem linken Oberschenkel ist, die im 2. abgewischt wird. Wegen dieser Frage hatten Herr Prof. Dr. H. W. Singer in Dresden und Mons. François Courboin in Paris die Güte an mich zu schreiben, daß sie von diesem Irrtum auch überzeugt seien.



Der Kahn unter den Bäumen (B. 231). Wir besitzen im British Museum einen Abdruck, der große Schwierigkeiten bietet. Bisher ist er (auch von Rovinski selbst) als Rov. II angenommen worden. Man findet im Schatten hinter dem Kahn Vertikalstriche, von denen man keine Spuren in R I—III (nach seinem Atlas) bemerken kann. Ist dieser Abdruck vielleicht eine spätere Überarbeitung von R III?

Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend (B. 43). Obschon die Merkmale der Spaltung der Zustände I und II (wie sie bei Rovinski und zuerst — aber in umgekehrter Weise — von de Claussin angegeben wird) bloß auf Verschiedenheiten des Druckes begründet sind, sind dennoch einige regelmäßige Parallelstriche an dem oberen Rande links zu bemerken, welche die von Middleton und Seidlitz nicht angenommene Spaltung sicher bestätigen.

Die große Auferweckung des Lazarus (B. 73). Die Stellung von Rovinskis 9. Zustand (Atlas 236) erscheint mir fraglich. Eigentlich dürfte dieser Abdruck früher als Rovinski VIII sein, da er die regelmäßige Überarbeitung an Brust und Ärmel der Frau mit den ausgebreiteten Armen noch nicht zeigt. Im allgemeinen glaube ich auch, daß für die hiesigen Zustände die weiße Stelle unter dem Taschentuche der Frau keine genügende Grundlage für die Spaltungen, d. h. vor der Überarbeitung von Basan (R. Atlas 237) bietet. Und wenn die Schraffierung auf den Gesichtern der beiden kleinen Köpfe hinter dem entsetzten Manne in R VI ganz weggeschliffen sein soll, dann glaube ich, daß zwischen R VII und VIII noch ein Zustand zu setzen ist, wo diese Köpfe aufs neue schraffiert sind — nicht wie in R IX, sondern mit feinen Vertikalstrichen auf dem Manne links.

Es ist bemerkenswert, daß dasselbe Modell, wie hier für den Lazarus, in der Kreuzabnahme in Petersburg (von 1634, Bode Nr. 126) zur Maria benutzt ist. Auch im Vordergrund desselben Bildes kommt fast dieselbe Figur (aber gegenseitig), wie die im 5. Zustand der Radierung zugefügte, vor. Während ich glaube, daß die Radierung schon um 1631—32 entstanden ist (wie Bode und de Groot: vgl. Bild in der Yerkes Sammlung, Bode 45, und Zeichnung von 1630 im British Museum) könnte diese Änderung doch wohl erst 1634 gemacht worden, und vom Bilde abhängig sein.

Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht (B. 148) (Rembrandt-Schule). Im British Museum sind drei Abdrucke, alle wahrscheinlich von demselben Zustande (wie in Seidlitz II mit verbreiteter Mütze, jetzt 19 mm), welche Middleton als I, II und III beschrieben hat. Wir haben noch einen weiteren Zustand worauf die kleine Flamme einen klareren Umriss erhalten hat, und das Gesicht, die Hände usw. stark überarbeitet sind. Es scheint mir also letzterer Abdruck sicher einen 3. Zustand zu bedingen. Wenn ein Zustand mit spitzer Flamme und noch nicht verbreiteter Mütze (wie in R V, B II angegeben ist. Dutuit?) überhaupt existiert, muß man vielleicht noch einen 4. hinzufügen.

De Claussin hat gewiß einige schöne Kopien der Radierungen Rembrandts gemacht, doch verdient er nicht den Platz, den ihm Rovinski in seinem Atlas Nr. 412 zugeteilt hat. Diese Reproduktion der »Petite Figure Polonaise« (B. 142) ist, wie Rovinski angibt, nach dem Berliner Abdruck aufgenommen worden. Hoffentlich verhält es sich hier nicht anders wie bei B. 362 (Lesende Frau mit Brille) und der von Rovinski (Atlas 943) publizierten Reproduktion derselben, die in seinem Katalog als der Londoner Abdruck gilt, aber tatsächlich nur eine recht schlechte Kopie ist. Wenn man von dieser Reproduktion ein Urteil zu

fällen wagt, ist natürlich nichts dagegen einzuwenden: ich glaube, daß Blanc auch von derselben Kopie seine Illustration gefertigt hat, obgleich in diesem Falle die Radierung durch den Stecher im Gegensinn reproduziert ist. Der Londoner Abdruck ist dagegen so feinsinnig gedacht, mit solcher meisterlichen Naturtreue ausgeführt, daß ich nicht weiß, wem man diese Studie zuschreiben könnte, wenn nicht dem Meister selbst. (Die Autotype Company hat eine Reproduktion unseres Abdrucks gemacht, die neuerdings auch in dem von Herrn Dodgson herausgegebenen Werke erschienen ist. Der Abdruck in Amsterdam stimmt mit diesem überein.)

Noch eine angezweifelte Radierung (den Schlittschuhläufer B. 156) sollte man m. E. keinem minderen Künstler als Rembrandt zuteilen. Man vergleiche nur den »Tod dem Liebespaar erscheinend« (B. 109) von 1639, wo fast dieselbe zarte Handhabung der kalten Nadel, dieselbe dünne aber höchst sympathische Linienführung zu bemerken ist.

A. M. Hind.

Rembrandt und Tizian.

Unter den Kunstfreunden unserer Tage hat sich schon seit längerer Zeit die Auffassung festgesetzt, Rembrandts psychologisch vertiefte Kunstanschauung stehe zu der »Empfindungsarmut« der Italiener in einem unlösbaren Gegensatz. Zugleich verbindet sich mit dieser nicht unrichtigen, aber einseitigen Vorstellung wie selbstverständlich eine andre, als habe sich Rembrandt als Vertreter eines angeblich ursprünglich nordischen, umfassenden Kunstideals mit vollem Bewußtsein von italienischer Art abgewendet.

Diese die Empfänglichkeit germanischen Wesens mißkennende Auffassung ist wiederholt schon widerlegt worden. Seit Jahrzehnten wissen wir, daß Rembrandt einer der besten Kenner seiner Tage auf dem Gebiet italienischer Kunst und eifriger Sammler war. Was aber weit wichtiger ist: mehrere Kunstforscher, vor allem Hofstede de Groot,[1]) haben uns nachgewiesen, daß er häufig nach ihren Werken kopiert und Mancherlei zu eigenen Zwecken verwandt hat. Es braucht nun nicht weiter begründet werden, wie wenig diese Erkenntnis eine Entwürdigung seines Genies bedeutet: mit staunenswerter Schnelligkeit vollzieht sich gerade bei ihm der Prozeß der Verarbeitung des Fremden. Darum wird es für den Liebhaber ebenso anziehend sein wie es für den Forscher selbstverständliche Pflicht ist, seinen Entlehnungen mit möglichster Sorgfalt nachzugehen.

Eine besonders wesentliche Seite in den Beziehungen des Meisters zur italienischen Kunst bildet sein Verhältnis zu den Werken Tizians, das ich hier im Zusammenhang darzutun versuche. Bevor ich jedoch zu dem eigentlichen Thema übergehen kann, gebe ich noch einen kurzen Hinweis auf die Quellen, aus denen er seine Kenntnis geschöpft hat. Zunächst finden wir in seinem Inventar unter den »Kunstboeken« erwähnt »een dito, zeer groot, met mest alle de wercken van Titiaan«, offenbar eine Mappe, in der er Stiche aller Art, die ihm von dem venezianischen Meister zu Gesichte kamen, gesammelt hat. Eine

[1]) Im Jahrbuch der königl. preußischen Kunsts. 1894.

andere Stelle des Inventars lautet: »een dito, vol contrefijtsels van Mierevelt, Titiaan en andere meer«. Aber gewiß hatte Rembrandt auch Gelegenheit außer diesen graphischen Wiedergaben originale Werke von ihm oder doch gute Kopien kennen zu lernen. Denn es ist, wie Vosmaer sagt, der sich hierbei auf reichliches Material stützt, unglaublich, was Holland damals an italienischen Bildern und Zeichnungen besaß. Und gerade in Amsterdam war der Zentralpunkt des Kunsthandels, hier fanden die großen Auktionen statt, an denen auch Rembrandt, mitsteigernd oder zuschauend, teilnahm. Besonders in den 40er Jahren, als wieder eine neue Künstlergeneration, die Asselijn, Both, Berchem u. a. aus Italien zurückkehrten, erzeugte die Bewegung eine neue Welle, und es ist auch aus später zu besprechenden Gründen der künstlerischen Entwickelung Rembrandts wahrscheinlich, daß er unter den von ihnen mitgebrachten italienischen Herrlichkeiten Kopien nach Tizians Gemälden kennen lernte. Auch bei seinem Vetter, dem Bilderhändler Gerard Uilenberg, kann er dergleichen öfters gesehen haben.

Nun zu den Werken selbst. Die erste Entlehnung glaube ich in der »Diana« von c. 1631 (Rembrandtwerk 47), sowie in der etwa gleichzeitigen Radierung (B. 201) und der Zeichnung (Kleinm. III, 49) zu erkennen, und zwar ist es die Gestalt einer die Kallisto stützenden Nymphe aus Tizians Dianabilde der Bridgewater Gallery, die hier als Vorbild diente. Das eigentümliche Bewegungsmotiv, die Drehung des sitzenden Körpers nach links, verbunden mit dem Übergreifen des vorderen Armes, interessierte Rembrandt offenbar und veranlaßte ihn bei Studien nach der Natur dazu, seinem Modell die gleiche Stellung zu geben. In welcher Reihenfolge er dann die drei erhaltenen Darstellungen schuf, geht uns hier nichts an; Bodes Ansicht erfährt man auf Seite 21 des ersten Rembrandtbandes. Kleine Abweichungen, wie die veränderte Haltung der Arme oder die leichte Achsendrehung des Körpers in eine annähernde Profilstellung, ergaben sich vor dem lebenden Modell ganz natürlich; man braucht an ihnen keinen Anstoß nehmen. Dagegen sind noch zwei unzweifelhaft ins Gewicht fallende übereinstimmende Züge zu erwähnen: einmal das Hineintauchen der Füße ins Wasser, das an sich doch für Rembrandts Naturstudie sehr fern liegen mußte, dann überhaupt die Charakterisierung seiner Figur als Diana, also der Heldin seines Vorbildes.

Wenige Jahre später, in dem 1635 entstandenen figurenreichen Bilde »Diana, Aktäon, Kallisto« (Rembrandtw. 196) bezieht sich der Künstler noch einmal auf das Gemälde der Bridgewater Gallery. Während er sich jetzt für die Hauptgruppe durch einen Caraccischen Stich anregen läßt, finden wir bei einer sitzenden Figur zu äußerst rechts in der Kallistogruppe eine Anlehnung an die bei Tizian vorn rechts sich auf-

stützende Nymphe, deren wohlklingende schräge Rückenlinie hier wiederholt wird. Im übrigen freilich entspricht die immerhin zurückhaltende Behandlung der Szene durch den Italiener Rembrandts Humor nicht; er schafft hier etwas gänzlich Neues und in seiner Ursprünglichkeit Unvergleichliches.

Daß das Motiv des mit erhobenen Armen gen Himmel fahrenden Christus[2]) aus der Münchener Passionsfolge (Rembrandtw. 127) in offenbarer Erinnerung an die Geste der Maria in der »Assunta« der Akademie entstanden ist, hat Dr. Valentiner erkannt, dessen Ansicht ich mich durchaus anschließe. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß uns die betr. Bewegung in Rembrandts Werk ziemlich geläufig ist, aber doch stets als Ausdruck des höchsten Staunens oder Erschreckens; hier, wo damit die Wonne des leichten Getragenseins verkörpert wird, berührt sie uns fremdartig und fast unangenehm italienisierend. Auch die Gurtung möchte auf italienische Vorbilder zurückgehen.

Noch fünf weitere, unter sich verwandte Bilder aus den dreißiger Jahren (Rembrandtw. 186, 187, 188, 189, 190), davon zwei bloße Kopien, sind in ihrem Sujet wohl auf eine Anregung durch Tizian zurückzuführen, und zwar ist es in jedem der Fälle ein jugendliches Mädchen mit Saskias Zügen, das, mit Blumen reich geschmückt, nach einer eigenen Notiz des Künstlers die Blumengöttin verkörpern soll. Schon Bode (VI. Rembrandtb. S. 11) ließ eine gleiche Darstellung aus den fünfziger Jahren von der Flora der Uffizien angeregt sein, eine Bemerkung, die ich nur noch auf die früheren fünf Bilder erweitern möchte. Denn wenn auch die vereinfachte Tracht des späteren Bildes, die veränderte Bewegung der Hände in der Tat auf engere Beziehungen hinweisen, so weicht hier doch auf der anderen Seite die Drehung des Kopfes ins Profil sowie seine phantastische Bedeckung vom Vorbilde ab. Richtig ist, daß der allgemeine künstlerische Charakter dieser letzten Darstellung dem italienischen Meister näher steht, doch ließe sich diese Tatsache, abgesehen davon, daß sie für die spätere Periode überhaupt bezeichnend ist, etwa durch die Annahme erklären, daß ihm damals eine Kopie seines Vorbildes bekannt war, während er seine frühere Kenntnis lediglich aus Stichen geholt hatte. Auch der eigentümliche Farbencharakter des Bildes, »das einfache helle Tageslicht, das fast gleichmäßig über die ganze Figur fällt, und die hellen Farben des Kostüms: neben dem trübweißen, als Taille getragenen Hemd ein hellgelber Rock und ein wenig sichtbarer hellbräunlicher Überwurf« (Bode) würde somit eine ungezwungene Lösung finden.

---

[2]) Auch die unterhalb schwebenden Putten, die sonst bei der Darstellung von Christi Himmelfahrt nicht gebräuchlich sind, sind wohl übernommen.

Eine ähnliche Anlehnung an den Gegenstand der Darstellung scheint bei dem etwas später, um 1634—35 entstandenen Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Gattin im Buckingham Palace (Rembrandtw. 158) vorzuliegen. Das hier gebrachte Motiv der weiblichen Toilette hat ja in Venedig seine eigentliche Heimat. Auch von Tizian gibt es mehrere Gemälde der Art; so die Toilette der Venus in der Bridgewater Gallery und in Petersburg, vor allem aber die sogenannte »Laura Dianti« im Louvre. Besonders mit dem letzten Bilde hat Rembrandts Darstellung viel Ähnlichkeit; daß hier wenigstens ein Zusammenhang besteht, ist also wahrscheinlich. Nebenbei möchte ich den Hinweis geben, daß insonderheit das Motiv des Ohrringeanlegens vielleicht auf Vorbilder wie die fälschlich Tizian zugeschriebene »Vanità« im Casino Rospigliosi in Rom zurückgeht.

Daß sich Rembrandt zu seinen Darstellungen von Heiligen durch die italienische Kunst hat inspirieren lassen, wird uns schon durch den Gegenstand, aber auch (wie z. T. schon erkannt worden), durch die Behandlung nahegelegt. So stimmt mit Tizians heiligem Hieronymus im Louvre die Federzeichnung Lippmann 132 in der (im Gegensinne gebrachten) Komposition überein. Das auffallendste Merkmal ist hierbei der bei Rembrandt an der entsprechenden Stelle wiederkehrende doppelt geteilt emporsteigende Baumstamm und die gleichfalls kompositionell übereinstimmend gebrachte Gestalt des Büßers. Diese selbst freilich beseelt er trotz der wenigen, die Erscheinung nur eben andeutenden Striche mit ganz anderer Empfindung und gibt uns die Illusion eines unglücklichen, abgezehrten Asketen, wo sich der Italiener den durch Anspannung der Muskeln hervorgerufenen Eindruck eines in vielfachen Kontrasten bewegten Leibes zur Aufgabe setzte. Und freilich, auch in den ganzen Raumverhältnissen leuchtet noch ein Abglanz dieser gegensätzlichen Auffassungen auf. Scheint uns bei Tizian der mächtige Fels des Vordergrundes, der in den Mittelgrund gestellte geteilt emporschießende Baum, die in wuchtigen Formkontrasten komponierte Landschaft, gewissermaßen ein Nachklang des Körperlichen in seinem Hieronymus zu sein, so finden wir bei Rembrandt nur ein flaches Relief, gebildet durch den ganz vorn knienden Büßer, den gleich in derselben Fläche stehenden gedoppelten Baumstamm und das als Abschluß nach hinten zu dienende Laub des Waldes. Aber verklärend stürzt von oben her durch das Bild ein breiter Lichtstrom herab.

Gleich noch an dieser Stelle sei der Hinweis gegeben, daß in einer anderen Darstellung desselben Heiligen, dem sogenannten »Hieronymus in Dürers Geschmack« (B. 104) von 1652 Blanc (S. 84) in der Landschaft eine ziemlich genaue Kopie nach einer Tizianschen Zeichnung aus der

Sammlung Welbsley entdeckte, sowie daß S. Haden auf der verwandten Radierung des heiligen Franziskus von 1657 im Landschaftlichen gleichfalls italienischen Einfluß gewahrt und die Namen Campagnolas und Tizians nennt.

Einen sehr bedeutsamen Anschluß Rembrandts an den venezianischen Meister, auf den vor mir schon Herr Dr. Valentiner aufmerksam geworden war, haben wir in den verschiedenen Darstellungen der »Jünger von Emmaus« seit 1648 zu erkennen. Da sich beide zunächst miteinander zu vergleichenden Bilder im Louvre befinden, so ist es verwunderlich, daß auf die so sinnfällige Beziehung nicht schon längst aufmerksam gemacht worden ist. Schon in den dreißiger Jahren hatte Rembrandt das Thema in dem ungestümen Sinne seiner damaligen Auffassung mehrfach, vor allem aber in einem Gemälde und einer Radierung ergriffen, die man gut tut sich neben der späteren Behandlung zu vergegenwärtigen, um den großen Abstand zu ersehen. Das Kühne und Unruhige der früheren Anordnung ist der symmetrischen Zentralkomposition gewichen (die Rembrandt zuerst, wie Hölzel und Valentiner beobachteten, unter dem Eindrucke von Lionardos Abendmahl in seiner »Hochzeit Simsons« (Dresden) gebracht hatte), die Gebärden der Jünger sind gedämpft und aus dem Zauberer, als der Christus auf dem frühen Bilde erschien, ist eine unendlich milde, leidende Erscheinung geworden. Kurz, die seelische und künstlerische Sprache hat einen völligen Wandel vollzogen, der, aus innerer Notwendigkeit geboren, nun doch einer Einwirkung italienischer Kunst sich entschieden günstig erweist. So scheinen denn nach Bildern wie dem »Ungetreuen Knecht« (R. 339) in der Wallace Collection, dem »Rock Josephs« (R. 340) in der Ermitage und der noch weiterhin zu erwähnenden »Ehebrecherin vor Christus«[3] (R. 338) bei Weber in Hamburg die halbfigurigen Darstellungen der Venetianer ihm Führer zu der erstrebten größeren Gestaltung der Figuren innerhalb des Bildrahmens gewesen zu sein. — Trotzdem ist bei ihm auch hier, rassenpsychologisch interessant genug, der ganze räumliche Bau von dem holländischen Gefühl für die Klarheit kubischer Körper durchdrungen. — Wollen wir auch auf dem Gebiete der Bildnismalerei den Unterschied der früheren und späteren Epoche an einem Beispiel erkennen, so können wir etwa das Portrait der Hendrickje von c. 1658 (Berlin, Mus.) dem der Saskia von c. 1634 in Kassel entgegenhalten. Wie die Auffassung der Figur mehr Größe und Ruhe in Linien und Flächen erhalten hat, so ist auch an Stelle der dünnen, schillernden Tinten der Besatz- und Perlenmalerei die tiefleuchtende Farbe des weichen und wolligen Tuches getreten.

[3]) Von Bredius wird die Echtheit bestritten.

Noch zwei Fälle eines direkten Anschlusses an Tizian glaube ich in dieser letzten Periode konstatieren zu können. Das c. 1649 entstandene Reiterporträt beim Earl Cowper in Panshanger wiederholt ziemlich getreu (im umgekehrten Sinne) die Haltung des Rosses auf Tizians Karl V. in Madrid. Daß sich Rembrandt bei der Ausführung des offenbar für ihn ehrenvollen Auftrages an ein älteres Vorbild anlehnte, braucht uns nicht zu verwundern; auf ein genaues Studium des Pferdes hatte er wenig Mühe verwandt und kommt auch hier über eine gewisse Hölzernheit[4]) nicht hinweg.

Das 1651 entstandene Gemälde »Christus und Maria Magdalena« in Braunschweig (R. 333) geht auf eine der Darstellungen der gleichen Szene durch Tizian, das sog. »Noli me tangere« in der Londoner National Gallery zurück. Eine Federzeichnung Rembrandts, die das Kupferstichkabinett in Stockholm besitzt,[5]) beweist das. Sie gibt im umgekehrten Sinne, also nach einem Stich, die Haltung des Auferstandenen, seine Gesten, aber ohne den Stab, und vor allem die weiche Rückenlinie im wesentlichen wieder; die Gewandung zeigt zwar in ihrer größeren Völligkeit den nordischen Künstler, doch erkennt man unterhalb des rechten Ellenbogens die Unterzeichnung eines mit der betreffenden Stelle des Londoner Bildes übereinstimmenden Gewandzipfels. Auch in der Architektur des Hintergrundes, der auf einem Hügel gelegenen Stadt mit Turm und Tor, klingt das Tiziansche Vorbild durch, wogegen die Figur der Magdalena rembrandtisch anmutet;[6]) viele Gestalten ihresgleichen kommen in seinen Werken vor. Der Stockholmer Zeichnung gegenüber bringt dann das ausgeführte Bild die Komposition im Gegensinne. Hier erscheint nun auch die Gestalt des Heilandes in wichtigen Bezügen verändert. Wie auf der Studie seine rechte Hand aus der Gesamtsilhouette herausschoß, konnte man ihr noch anmerken, daß ursprünglich nicht die Gebärde, sondern das Aufstützen des Stabes ihr Amt gewesen sein mußte; jetzt wird der Umriß der Figur wieder geschlossen, indem die Funktionen der Hände miteinander vertauscht werden. Dabei geht dann freilich die Flüssigkeit der Rückenlinie und die Zusammenfassung der Figuren zum guten Teil verloren, aber Rembrandt wünschte hier eben um jeden Preis den Ausdruck möglichst restlos zu geben.

Hiermit ist die Aufzählung der wesentlichen Analogien beendet. Wenn ich nun noch das beim Konsul Weber in Hamburg befindliche Bild »Christus und die Ehebrecherin« (Rembrandtw. 338) erwähne, ist

---

4) Auch nach Bodes Urteil.

5) Bei Michel abgebildet.

6) Ihre Geste hat freilich mit T.s »Mater dolorosa« ziemlich viel Ähnlichkeit, doch schwanke ich, ob für das kleine Bild zwei Vorbilder angenommen werden können.

es nur, um zu bemerken, daß der italienische Einfluß sich hier nicht weiter als auf die Wahl der halbfigurigen Darstellung erstreckt, welche die venezianische Kunst für diesen Stoff bevorzugte. Einzelheiten, die mit einem bestimmten Bilde, etwa Rocco Marconis, Palma Vecchios oder Tizians selbst übereinstimmten, sind nicht zu finden. Das ganze Gemälde ist überhaupt nur eine freilich von Venedig her angeregte Bearbeitung der Hauptgruppe aus der älteren Darstellung in der National Gallery zu London (Rembrandtw. 247). Die im Texte des Rembrandtwerkes abgebildete Radierung Picarts nach einer Kompositionszeichnung des Meisters, die zu dem früheren wie dem späteren Bilde Bezüge hat, legt den unmittelbaren Zusammenhang zwischen beiden fest. Daß die letzte Darstellung dem italienischen Geiste näher steht als jene frühere, bleibt darum doch bestehen und stimmt mit der allgemeinen Entwickelung durchaus überein. *Hermann Voss.*

Zu Salomon Koninck.

Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln befindet sich das Brustbild eines jungen Mannes, das der alte Niessensche Katalog dem Karl Fabritius zuschrieb, während der neue Katalog es schlechthin »Schule des Rembrandt van Ryn« bezeichnet (No. 709). Es ist eine treffliche, weiche Malerei, voll des köstlichsten Helldunkels. Der Dargestellte, halb nach links gewendet, blickt den Beschauer an. Sein Mund ist leicht geöffnet, sein langes, blondes Haar vorne in die Stirne gekämmt. Die Gesichtsfarbe hat einen krankhaft gelben Ton, die Nase ist etwas gerötet und auf der Oberlippe macht sich ein leiser Anflug von Schnurrbart bemerkbar. Der junge Mann trägt ein weinrotes Sammetkostüm, das auf der Brust ein schlichtes, weißes Hemd sichtbar werden läßt. In den Ohren hat er goldene Ringe und über dem Gewande eine goldene Kette.

Ein Knabenbildnis im Museum zu Antwerpen (No. 657) ist von derselben Künstlerhand. Es zeigt im großen und ganzen die gleiche Anordnung und Farbenwahl, wie das Kölner Bild. Selbst die goldene Kette über dem roten Sammetgewande fehlt dem blondhaarigen Jungen dort nicht. Man könnte fast an dieselbe Persönlichkeit auf beiden Stücken denken. Das Antwerpener Bild wird im Katalog als Salomon Koninck aufgeführt. Ist diese Benennung richtig, dann dürfte auch für das Kölner Bild der Künstlername gefunden sein. *F. Koch.*

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

J. B. Supino. Arte Pisana. Firenze, Alinari 1904.

Eine Geschichte der pisanischen Kunst von Supino darf ohne weiteres zu den Büchern gezählt werden, an die man hohe Erwartungen knüpft. Seine zahlreichen Einzeluntersuchungen zu diesem Thema zeichneten sich stets durch Fleiß und Gewissenhaftigkeit aus, und durch eine große Vertrautheit mit der Geschichte der Denkmäler hat er unsere Kenntnis dieses Kunstgebiets so wesentlich bereichert, daß ihm stets die Forschung dafür Dank wissen wird. Das vorliegende Buch teilt diese Vorzüge mit jenen bekannten älteren Arbeiten des Verfassers; es vereinigt die Resultate der früheren Untersuchungen und bringt zudem einige neue Funde, manche Berichtigung und auch neues, zum Teil sehr wichtiges Abbildungsmaterial. Aber es bietet doch nur quantitativ mehr und enttäuscht, wenn man das erwartet, wodurch sich eine zusammenfassende Darstellung von einer Reihe nützlicher Einzeluntersuchungen unterscheiden soll. Die Klarlegung der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge, die Fixierung der einzelnen Stilstufen, eine Feststellung der Einflußsphären, die hierbei im Spiele sind, ist für die ältere Zeit kaum versucht und auch für das Trecento nicht so durchgearbeitet, wie es möglich und geboten wäre. Denn nirgends läßt sich vielleicht in Italien der Werdegang einer mittelalterlichen Schule so deutlich verfolgen wie in Pisa. Freilich hätte hierfür zunächst der Begriff der Schule bestimmt werden müssen; denn die pisanische Kunst ist nicht nur die Kunst in Pisa, und wie es nur selbstverständlich ist, bei den späteren bekannten Künstlerpersönlichkeiten die an anderen Orten erhaltenen Arbeiten ihrer Hand für die Bestimmung ihres Stiles zu verwerten, so hätten auch für die frühere Zeit die pisanischen Arbeiten außerhalb der Stadt in die Betrachtung eingezogen werden müssen. Hierbei handelt es sich natürlich nicht um den Vorwurf der mangelnden Vollständigkeit — denn diese ist vom Verfasser kaum angestrebt —, aber es ist doch zunächst schon ganz prinzipiell für unser Verständnis von dem Charakter und der Bedeutung der Schule keineswegs gleichgültig, ob z. B. die im Gebiete von Lucca

und Pistoia erhaltenen Arbeiten Erzeugnisse selbständiger Lokalschulen sind, oder ob sie eben jener pisanischen Schule angehören. Und da bei einer schärferen Betrachtung entschieden das letztere sich beweisen läßt, wäre die Darstellung auf diese Weise nicht nur reicher, sondern vor allem exakter und richtiger geworden. So kommt es leider gar nicht zu einer wirklichen Feststellung dessen, was man nun als pisanische Stileigentümlichkeiten anzusehen hat; und während sonst die Autoren in der Verliebtheit in ihr Thema eher zu weit gehen, gewinnt man hier den Eindruck, als sei sich der Verfasser gar nicht recht bewußt geworden, welch außerordentliche Bedeutung, welch erstaunliche Produktion die pisanische Kunst bereits in der Frühzeit auszeichnet, wie konsequent und eigenartig sie sich entwickelt. Und doch hätte S. hierauf das größte Interesse verwenden müssen, da es sich auch für ihn darum handelt — und mit Recht, wie ich meine — die Kunst Niccolos mit dieser Schule zu verknüpfen.

Am empfindlichsten sind diese Mängel in den der Architektur und der romanischen Plastik gewidmeten Abschnitten. Bei der Besprechung der romanischen Bauten in Pisa zeigen allerdings S.'s Ausführungen gegenüber den älteren Untersuchungen eine viel höhere und durchweg verständigere Kritik, und die chronologischen Ansätze sind in der Verwertung der Dokumente und der Beurteilung der Denkmäler zuverlässig. Aber es fehlt eine zusammenfassende Charakteristik dieses Architekturstils, eine sorgsame Angabe dessen, was nun als das Lokale, schulmäßig Besondere (gegenüber dem Zeitstil) anzusetzen ist, und vor allem vermißt man eine Klarlegung des Verhältnisses zur florentinischen und oberitalienisch-lombardischen Schule. Freilich glaube auch ich nicht, daß man hier auf Grund des rein Architektonischen, der Grundrißbildung und der maßgebenden Merkmale der Konstruktion zu weiteren Ergebnissen kommen kann; aber durch ein sorgsames Studium der dekorativen Formen wäre unsere Kenntnis dieses Kunstgebietes sehr wesentlich gefördert worden. So ist z. B. der Anteil der plastischen Arbeit in der Dekoration und Durchbildung der Bauglieder, der Übergang von den einfachen, rahmenden Portalpfosten zu abgestuften Gewänden, das Zusammenfassen der Blendarkaden am Untergeschoß zu größeren, breiteren Bildungen nicht nur für eine schärfere Gruppierung der Denkmäler im Einzelnen zu verwerten, sondern auch für die chronologische Entwicklung. So vermißt man auch eine eigentliche Darstellung der Rezeption gotischer Motive und der Entwicklung des pisanisch-gotischen Stils, da der Verfasser die betreffenden Bauwerke mehr in Rücksicht auf die Künstlergeschichte als in ihrem baugeschichtlichen Zusammenhange untersucht. Auch hätte die Vorgeschichte des pisanischen Dekorationsstiles einer Untersuchung

bedurft; denn wenn S. mit Recht es energisch ablehnt, in jeder Kirche, deren Gründung in einer früheren Zeit nachweisbar ist und deren gegenwärtige Architektur eine Verwandtschaft mit dem Dome zeigt, ohne weiteres eine Vorstufe zu diesem zu sehen, so sind doch tatsächlich zahlreiche Fragmente des älteren, sog. langobardischen Stiles erhalten (z. B. in S. Pietro a Grado), deren Berücksichtigung wichtige Schlüsse ergeben hätte. Denn auch hier, auf dem Mutterboden der Renaissance, und schon jetzt, in dieser primitiven Epoche, bedeutet das Auftreten antiker Formen etwas anderes als ein fait accompli, das keiner Erklärung bedürfe, sondern es ist der Ausdruck bestimmter künstlerischer Absichten und das Resultat einer geschichtlichen Entwicklung. Deshalb wäre auch die chronologische Seite dieser Frage möglichst rigoros zu stellen, um so mehr, als ein festes frühes Datum, wie es z. B. die Fassade von Empoli für den florentinischen Dekorationsstil bietet, den pisanischen Denkmälern fehlt.

Nichts liegt näher, als diesen denkwürdigen, ersten Klassizismus, der in der pisanischen Architektur einen Kompromiß mit den Gepflogenheiten der lombardischen Schule eingeht, in Zusammenhang zu setzen mit dem üppigen Aufschießen der plastischen Tätigkeit in dieser Zeit. Die plastische Durchbildung der Bauglieder im Sinne der Antike, die plastisch ausdrucksvolle antike Ornamentik statt der linearen Formen des früheren mittelalterlichen Flächenstils, — das ist die Parallelerscheinung zu dem, was diese Epoche für die engere Geschichte der toskanischen Plastik bedeutet. Wie wunderlich, daß S. in einer Geschichte der pisanischen Kunst es versäumen konnte, eine Darstellung dieser pisanischen Bildhauerschule der romanischen Zeit zu geben! Ja, es kommt gar nicht, wie schon gesagt, zu einer deutlichen Aussprache, daß hier eben eine Schule arbeitet mit ihren eigenen Gesetzen und Gewohnheiten, mit ihren Meistern und Gehilfen, mit einer klaren Entwicklung und einer bestimmten örtlichen Ausdehnung. So geht die Darstellung hier nicht über das heraus, was Schmarsow bereits in einem ersten Versuche über diese Dinge gesagt hat, wenn auch einige Denkmäler mehr berücksichtigt sind. Eine wie geringe Systematik hier S. erstrebte, erhellt schon daraus, daß er zwei der brauchbarsten Ausgangspunkte für die Beurteilung der Schule in dieser Frühzeit, die Cagliareser Kanzel (natürlich von 1162!) und die Fragmente der alten Domkanzel, nur ganz beiläufig — bei Fra Guglielmo resp. Giovanni P.! — erwähnt.[1])

Tatsächlich widmet S. diesem interessanten Kapitel der pisanischen Kunstgeschichte nur eine ganz summarische Betrachtung, und zwar sub

[1]) Man vermißt u. a. besonders den großen Relieffries mit der Rainerlegende im Camposanto. Ihrer Wichtigkeit wegen sei hier auch auf die imposanten, überlebensgroßen Fassadenskulpturen der Ritterkirche in Altopascio hingewiesen.

specie Niccolo. Im Grunde sogar nicht einmal dies, da es zu einem Nachweis der charakteristischen Stileigentümlichkeiten der Kunst N.'s in der älteren pisanischen Plastik gar nicht kommt, sondern alles nur auf das eine hinzuzielen scheint, die antiken Elemente bei N. in der lokalen Tradition zu belegen. Dabei weiß S. sehr wohl, daß die Antike allein gar nicht die einzige Quelle von N.'s Stil ausmacht, und vor allem ist es ja gerade dieses Element seiner Kunst, das doch unbestreitbar auch in Süditalien nachgewiesen ist. Also auf diese Weise kann jedenfalls der Nachweis der stilistischen Herkunft N.'s aus der pisanischen Schule nicht erbracht werden, und gerade nachdem nun glücklich Bertaux zum ersten Male die Frage einer exakten Methode unterworfen hat, müssen es die Gegner der apulischen Theorie sehr bedauern, daß S. sich nicht bemüht hat, positive Punkte nachzuweisen. Und diese sind nachzuweisen. Denn die pisanischen Arbeiten aus der ersten Hälfte und Mitte des 13. Jahrhunderts stehen im Stile, besonders im Gewandstile — wie verschieden ist gerade hierin alles Süditalische! — der Komposition, Ikonographie und im Dekorativen N. unendlich näher, als irgend etwas, was bisher an süditalischen Arbeiten bekannt wurde. Dies könnte alles bei einer exakten Durchvergleichung der Motive bewiesen werden, wofür freilich eine gründliche Untersuchung und Darstellung der pisanischen Kunst vor Niccolo die unumgängliche Voraussetzung bildet. Es hätte gezeigt werden müssen, wie nach den kärglichen Anfängen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, um 1150 eine intensive plastische Tätigkeit sich entwickelt, wie jetzt — das führende Atelier vermutlich Guglielmo — die Kompositionstypen, Technik und Stil sich fixieren, die Gestalten sich vom Grunde lösen und die Antike in ganz bestimmtem Sinne sich zu äußern beginnt, wie dann im letzten Viertel des Jahrhunderts die Bewegung reicher, die Anordnung gedrängter, der Reliefstil komplizierter wird (die Figuren z. B. schräg zum Reliefgrund geschichtet — wie die Sardinen in der Büchse —, wie noch bei Niccolo, wie niemals in Süditalien), wie gleichzeitig unter oberitalienischem Einfluß der Gewandstil eine Umbildung erfährt im Sinne einer klareren Gliederung, des Ausdrucks der Bewegung und Körperform. Das Entscheidende dann, seit ca. 1200, der durchgreifende byzantinische Einfluß: das Hauptwerk die Skulpturen am Hauptportal des Baptisteriums. Diese sind zwar von S. erwähnt, aber wie er ihre Entstehungszeit nur im allgemeinen — erste Hälfte 13. Jahrhunderts — angibt, so ist auch die außerordentliche Bedeutung dieses Ateliers für die Stilbildung in der pisanischen Plastik nicht erkannt. Was die Datierung anbelangt, so ergibt sich diese aus den unbeachteten Skulpturen in S. Michele degli scalzi bei Pisa mit der überlebensgroßen Büste (!) eines segnenden Christus im Tympanon und der Darstellung der Engels-

chöre an der Schräge des Türsturzes, die auf 1204 datiert sind[2]) und die gleiche Meisterhand zeigen, wie die besten Arbeiten am Baptisterium.[3]) Die Bedeutung dieses Ateliers, dessen führender Meister nicht aus der pisanischen Schule hervorging, sondern entweder aus Süditalien oder direkt aus Byzanz stammt, ist eine außerordentliche. Jede Arbeit von Wert, die jetzt in Pisa entsteht, ist hiervon beeinflußt. Ganz befremdlich nun, daß S., nachdem er die früheren Arbeiten wenigstens summarisch herangezogen hat, jetzt, wo die Sache akut wird, versagt. Es handelt sich ihm um die Ableitung N.'s aus der pisanischen Schule, und er sagt kein Wort über die Arbeiten gerade der Generation, die — auf den Schultern jenes halbbyzantinischen Ateliers stehend — den Stil der pisanischen Plastik unmittelbar vor N. bestimmt. Selbst so bekannte Arbeiten, wie die des Guido da Como sind nicht erwähnt, obgleich auch sie zum mindesten im Gewandstil N. näher stehen, als irgend etwas Süditalisches aus dieser Zeit. Und es ist ja gar keine Frage, daß dieser Meister, der als greifbare Persönlichkeit direkt vor N. ein Interesse beansprucht (obgleich es wichtigeres gibt!), schlechterdings der pisanischen Schule angehört und mit der oberitalienischen Plastik einfach nichts zu tun hat. (Jeder Kenner würde jedes — echte — Stück von Guido ohne weiteres als pisanische Arbeit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestimmen müssen. Vermutlich hat Schmarsows unglückliche Comasken-Theorie, die ihm selbst die besten Resultate seiner Arbeit zerstört, auch S. verwirrt gemacht. Es liegt hier nicht anders als bei Niccolo: Selbst wenn man dessen Taufschein in Apulien fände, — sein Stil könnte doch nur aus Pisa abzuleiten sein. In Como hat übrigens ganz gewiß keine Schule gesessen, und von einer Beziehung des Comasken zu den nachweisbaren Zentren der oberitalienischen Plastik ist gar keine Rede. Auch sei ganz prinzipiell, natürlich nicht als Beweis, bemerkt, daß auch in dem frühreifen Italien die lokale Tradition, die »Schule« in dem spezifisch mittelalterlichen Sinn — vgl. Vöge! —, die ausschlaggebende Macht bedeutet, die stärker ist als die ursprüngliche, frühere Schulung des betr. Meisters.) Unter diesen Gesichtspunkten wäre auch ein Eingehen auf einen andern, aus Oberitalien stammenden Künstler interessant gewesen, da man an seinen Werken verfolgen kann, wie sich die Stilentwicklung bei einem älteren, in Toskana tätigen Zeitgenossen N.'s gestaltet, dessen Stil zunächst unabhängig von dem großen Pisaner ist: Giroldo da Lugano. Denn außer den bekannten Werken dieses Meisters am Baptisterium in

[2]) Anno dni 1204 Montaniano Cecchia dedit hoc o' libras CII ....

[3]) Merkwürdig die Steinmetzeninschrift links neben dem Portal (mit Verwendung griechischer Buchstaben), wie sie ähnlich auch an SS. Cosma-Damiano und S. Frediano in Pisa vorkommt.

Volterra — 1251, mit Kleeblattbögen (!) und gotischer Typenbildung — und dem stattlichen Taufbecken in Massa Marittima sind von dem Künstler weitere Arbeiten gerade in dem Bereich der pisanischen Schule nachzuweisen: in Montepiano bei Prato[4]) und in S. Miniato al tedesco.[5])

Für die Genesis des Stils bei N. ist, wie gesagt, das byzantinische Element von S. übersehen worden; dagegen ist der Anteil der gotischen Entwicklung richtig betont, was bei einem patriotischen Italiener immer anzuerkennen ist. Nur scheint es, daß S. hierbei mehr an die Architekturformen, als an die Plastik denkt; auch wäre bei der Wichtigkeit der Frage mehr ins Detail zu gehen und vor allem die ikonographische Seite ins Auge zu fassen. Für die architektonische Tätigkeit ist es auch S. leider nicht gelungen einen brauchbaren urkundlichen Beleg zu finden. Die Sichtung des literarischen Materials für diese Frage ist sehr gewissenhaft, und dankenswert ist es auch, daß S. es vorzog, eine negative Kritik zu üben, als durch unüberlegte Behauptungen die Frage zu verwirren. Immerhin wären z. B. durch eine Analyse der in den Reliefs dargestellten Architekturen einige Punkte von prinzipieller Bedeutung festzustellen; umgekehrt wäre auch eine Zusammenstellung der Ducentobauten, deren plastische Dekoration in Beziehung zu N. steht, möglich und wünschenswert gewesen. So glaubte ich eine Reihe der figurierten Kapitelle im Langhaus des Sieneser Doms dem engsten Wirkungskreise N.'s direkt zuschreiben zu können, so daß es sehr wohl möglich ist, daß N. hier, vor seiner Kanzel, als Architekt gearbeitet hat.

Die Beurteilung der einzelnen Werke N.'s durch S. gibt kaum zu Diskussionen Anlaß. So ist es sicher richtig, wenn er die durch Venturi berühmt gewordenen Zwickelköpfe am Baptisterium für relativ späte Werkstattarbeiten erklärt, deren Wert überdies durch starke Überarbeitung fast illusorisch ist. Jedenfalls bieten sie nichts für die Entstehungsgeschichte seines Stiles. Das gleiche gilt aber auch für das Relief mit dem Grabesengel in Florenz, das irrtümlich vor N. angesetzt ist. Den Anteil des Meisters an der Arca di S. Domenico denkt sich S. größer, als die neuere Forschung zumeist annimmt; aber entschieden ist hier doch gerade auch die Komposition (nicht nur die Ausführung) von den gesicherten Arbeiten N.'s in wesentlichen Dingen abweichend. Dagegen sehe ich keine Veranlassung, in der Ausführung des Luccheser Architravs die Hand Giovannis zu erkennen.

4) An der Rückseite des Altars der Badia. Thronende Madonna mit Kind nebst Weihrauch spendendem Engel, Petrus, Paulus und dem dedizierenden Abt Benvenuto.

5) Marmorrelief der Verkündigung im Dom. Die zugehörige Inschriftplatte im Taufraum der Kirche eingemauert.

Die den Nachfolgern N.'s gewidmeten Kapitel schließen sich so eng an die bekannten älteren Arbeiten des Verfassers an, daß hierauf nicht näher einzugehen ist. Der wichtigste neue Fund ist die literarische Beglaubigung der Pisaner Kanzelstützen Giovannis; freilich konnte es auch ohne dem nicht zweifelhaft sein, daß die Zuschreibung dieser Arbeiten an Tino unmöglich ist, wie schon L. Justi früher betont hat. — Was man an all diesen inhaltvollen Abschnitten vermißt, ist, wie gesagt, die Darstellung der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge. Es sind fleißige, gewissenhafte Beiträge zur Künstlergeschichte des Trecento; aber sie ergeben keine geschichtliche Darstellung der pisanischen Kunst. Die umsichtigen, aber oft sehr gleichgültigen Zusammenstellungen des literarischen Materials, nicht nur der Urkunden, sondern auch der rein schriftstellerischen Ergüsse von Vasari bis Reymond, nehmen größeren Raum in Anspruch, als die formalen Analysen, und auch aus anderen Gründen wirkt die Darstellung sehr ungleichmäßig und in der Auswahl des Materials sogar willkürlich. So ist von den in Pisa erhaltenen Denkmälern fast alles, aber von den außerhalb der Stadt bewahrten pisanischen Arbeiten nur wenig erwähnt. Und da S. von der Künstlergeschichte ausgeht und folglich die Meister, die er behandelt, von allem falschen Ballast befreien muß, sieht er sich oft genötigt, die unbedeutendsten Arbeiten, die irgendwie einmal einem Meister angehängt wurden, eingehend zu besprechen, während andere, anonyme Arbeiten nur kurz oder gar nicht erwähnt werden, obwohl ihre Betrachtung für die Erkenntnis der Stilentwicklung oft lehrreicher ist, als manche bezeichnete Arbeit. Denn man weiß ja, wie lückenhaft unsere Kenntnis der Künstlergeschichte jener Zeit ist. Aber auch abgesehen hiervon, ist es für jeden, der sich die Dinge methodisch ansieht, unbefriedigend, wenn in einer Geschichte der pisanischen Kunst z. B. Tino ein großes Kapitel erhält, während Giovanni di Balduccio kaum erwähnt wird. Besonders ist es zu bedauern, daß die eigentliche Spätzeit des Trecento viel zu kurz gekommen ist. Die pisanische Holzskulptur hätte hier eine eingehende Würdigung beansprucht, und nicht nur diese, sondern auch manche wertvolle Marmorarbeit, z. B. in Pietrasanta, u. a. m.

Der Schluß des Buches, der der Malerei gewidmet ist, zeigt dieselben Vorzüge und Mängel, wie die vorhergehenden Abschnitte. So verwendet S. z. B. einen umständlichen Beweis dafür, daß die Camposanto-Fresken nicht von den Lorenzetti und Bernardo Daddi sein können — was selbstverständlich ist! — und daß ihre Zuweisung an Buffalmaco nur eine Hypothese ist. Aber es kommt nicht zu einer klaren erschöpfenden Analyse, die deutlich und zusammenfassend sagt, was diese Arbeiten eben von der ganzen sienesischen und florentinischen Schule tatsächlich unterscheidet. Deshalb bleibt auch bei seiner bekannten Zu-

weisung der berühmten Fresken an Traini von vornherein der Einwurf bestehen, daß die verwandten Züge, die er zu den Bildern dieses Meisters konstatiert (besonders wichtig die inedita des Seminario), eine mehr schulmäßig-lokale als individuell-künstlerische Bedeutung und Ursache haben.[6]) Auch wären einige Bemerkungen über den Einfluß der pisanischen Plastik auf die Malerei des Due- und Trecento angebracht gewesen. — Für die ältere Zeit sind besonders die Abbildungen der Fresken in S. Pietro a Grado dankenswert, da man bisher bei der Beurteilung dieser wichtigen Arbeiten auf die alten Stiche angewiesen war. Schade nur, daß die meisten Abbildungen nicht besser sind, als man es von Autotypien verlangen kann, wenn sie dem vornehmen Aussehen des Buches zuliebe auf ungekreidetes Papier gedruckt sind. *Swarzenski.*

Skulptur.

Documents de sculpture française du moyen-âge publ. sous la direction de **Paul Vitry** et **Gaston Brière**. Recueil de 140 planches contenant 940 documents. Paris, Ateliers photomécaniques. D. A. Longuet, 250 Faubourg Saint-Martin.

Seit wir das Trocadéro-Museum haben, sind Publikationen über die ma. Plastik Frankreichs an der Tagesordnung; sie geben fast immer eine Auswahl der dort vereinigten Abgüsse. Es sind Photographen- und Verlegerunternehmungen, sehr löblich gewiß, aber ohne persönliches wissenschaftliches Verdienst.

Das vorliegende Werk bringt eine sehr erfreuliche Variation in das Thema. Offenbar ist die Idee hier nicht von Unternehmern, sondern von den gelehrten Herausgebern und ihrem Kreise ausgegangen; von jenen Rüstigen und Begeisterten, die dem Studium der französischen Plastik mit so gutem Erfolge zugewendet sind. So wird denn eine Fülle wichtigen Materials hier beigebracht, das bisher nicht veröffentlicht und zum Teil selbst denen nicht bekannt ist, denen diese Dinge am Herzen liegen. Es konnten besonders für das 14. und 15. Jahrhundert Aufnahmen benutzt werden, die L. Courajod s. Z. hat machen lassen (jetzt in der Louvrebibliothek); viele andere stammen von den Herausgebern, besonders von Vitry, dessen leidenschaftliche Hingabe an die französische Kunst und Art gelegentlich seines »Michel Colombe« auch hier schon belobt ist. A. Michel, C. Enlart, R. Koechlin, J. J. Marquet de Vasselot haben weiteres beigesteuert. Obwohl kritische Bemerkungen nicht ein-

---

6) Vgl. schon Thode in dieser Zeitschrift XX, 1897, S. 68 f.

gestreut sind, so ist doch durch die sachkundige Einordnung das Neue richtig beleuchtet und an Verwandtes angeknüpft.

Die merkwürdige Statuensäule aus dem Kreuzgang von Comminges findet man neben den Portalfiguren von Valcabrère, mit denen sie in dasselbe Atelier gehört (Taf. 28). Interessant ist Taf. 35 die Zusammenstellung der Tympanen von St. Benoit-sur-Loire und St. Pierre-le-Moutier. Die (nicht mitabgebildeten) Prophetenstatuen des ersteren Portals schienen mir immer im Stil den bekannten Königsstatuen des Transeptportals in Saint-Denis sehr nahe; es scheinen sich auch ähnliche Bordürenmotive hier und dort zu finden; auch kommen, irre ich nicht, jene eigentümlichen Kapitellbildungen, die in Saint-Benoit links vom Türsturz sich zeigen, in Saint-Denis ähnlich vor. Es wäre wichtig, das weiter zu verfolgen, zumal das Portal eins der frühesten unter den Prophetenportalen mit Statuengruppen ist. — Taf. 36 bietet verwandte Skulpturen von Laon und Braisne nebeneinander, auch das weitaus merkwürdigste Stück der ganzen Gruppe, das große Fragment eines Jüngsten Gerichts im Hôtel de ville zu Soissons. — Taf. 61 bringt neben den reichgeschmückten Portalgewänden der Kathedrale von Rouen (Westfassade) die älteren von Mantes. Es sei bei der Gelegenheit darauf hingewiesen, daß sich in Rouen ein Motiv findet, das mir sonst in Frankreich nur selten wieder begegnet ist, am südlichen Seitenportal von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons und in Avallon: die am unteren Basenwulst der Säulen hinkriechenden Tiere. In Avallon auch schon die steigenden Akanthusblätter zwischen den Säulen. Es deutet das auf einen Zusammenhang mit der burgundisch-champagnischen Kunst, worauf auch die üppig ornamentierten Archivolten zu weisen scheinen. Die sogen. großen Kathedralen sind im ganzen am wenigsten gut gefahren; dankenswert die Zusammenstellung der in Bourges und Paris zerstreuten Fragmente des Bourger Lettners (Taf. 73). Eine Perle unter den Grabstatuen des späteren 13. Jahrhunderts scheint die Sainte-Ozanne in Jouarre zu sein (Taf. 80). Reich und interessant ist, was für das 14. und 15. Jahrhundert geboten wird, u. a. auch der wundervolle Madonnenkopf aus dem Palais de Justice in Laon (Taf. 96), meines Wissens das lieblichste Madonnenantlitz, welches das frühe 14. Jahrhundert — man könnte selbst noch an das späte 13. hier denken — im Norden geschaffen hat. — Zusammen mit der Grabstatue des Herzogs von Berry werden die zum Grabmal gehörigen Pleureurs aus der Sammlung des Marquis de Vogüé und dem Bourger Museum abgebildet.

Gewiß wird der vortreffliche Band der französischen Plastik neue Freunde werben. *Vöge.*

Malerei.

Dr. G. J. Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. I. Die perspektivische Projektion. Leipzig, Seemann, 1904, 37 S. u. 14 Taf.

Der moderne Künster sieht in der Theorie der Kunst häufig seinen Feind. Der wirklich große Meister aber ist ihr in Wahrheit nie erlegen. Er hat zu allen Zeiten die »Hilfswissenschaften« seiner Kunst — seines Handwerks — studiert, zu nutzen gewußt, ja oftmals gefördert.

Zum wichtigsten in dem Gebiet der Kunsttheorie gehört die Lehre von der Perspektive, ist doch die Darstellung des Raumes ein Hauptproblem der Malerei. Bei Jan van Eyck, dem größten Raumeroberer des Nordens im 15. Jahrhundert, ward dieser wichtige Punkt bis heute nur gestreift; seine Biographen kommen dabei zu sehr verschiedenen Resultaten. Deshalb hat Joseph Kern es unternommen, die Linear-Perspektive Jan van Eycks im einzelnen zu untersuchen. Er verzichtet freiwillig auf das Nachbargebiet der Luft- und Farbenperspektive und auf die Frage nach Raumkomposition, ein Problem, das Dvořák in den Mittelpunkt seiner jüngst erschienenen Arbeit gestellt hat. — Kern geht von den gemalten Architekturen Jans und seines Schülers Petrus Cristus aus. Denn nur an solchen läßt sich der Umfang perspektivischen Wissens klar erkennen. Vom Genter Altar, dem Gemach Arnolfinis in London und der Verkündigung in S. Petersburg führt er den Leser zu den Madonnenbildern Jans in Dresden, Berlin und Paris, zur Verkündigung des Cristus in Berlin und seiner Madonna im Städelschen Institut. Die Detailerkenntnisse, die sich bei scharfer Analyse scheinbar von selbst ergeben, werden zunächst schlicht aneinander gereiht. Dann wächst aus der Zusammenfassung des gesammelten Materials das Resultat, die Umgrenzung altniederländischen Wissens auf perspektivischem Gebiet. Eine Fixierung des schon im Mittelalter hiervon Bekannten und ein Vergleich mit den Erkenntnissen des Florentiner Zeitgenossen Filippo Bruneleschi bestimmen die historische Stellung des Theoretikers Jan van Eyck.

Dies ist der Weg. Mit kurzen Worten ist auch das Resultat der knappen, inhaltreichen Arbeit zu umgreifen. — Bereits Euklid hat eine Reihe der wichtigsten Gesetze der perspektivischen Projektion gekannt. Er wußte von der Konvergenz von Parallelen im Hintergrund, vom scheinbaren Ansteigen der Ebenen unter dem Horizont, vom scheinbaren Fallen der über ihm gelegenen; auch von der Verkürzung einer Ebene eines Kreises — zur einfachen Linie (in Horizontalhöhe). Doch ist es

unsicher — nach Kern höchst unwahrscheinlich, daß das Altertum den Fluchtpunkt als Zentrum aller Parallelen im Raume gekannt hat.

Das Mittelalter erfuhr die Lehren des Euklid durch Alhazen und seinen »Opticae thesaurus.« In Vitellios Übersetzung und in Johannes Peckhams gekürzter Bearbeitung ward dieser im nördlichen Europa weit bekannt. — Wahrscheinlich hat Jan van Eyck für die ihm wichtigsten Darstellungsprobleme die antiken Schriftquellen direkt um Rat gefragt. Ein Zitat aus Facius spricht dafür, mehr noch die Vorliebe Jans und seiner Schule, die malerische Erscheinung von Hohlspiegeln im Bilde zu fixieren. Obwohl er von der neuen Lehre Bruneleschis unbeeinflußt blieb und von dem in Florenz damals bereits erkannten Distanzpunkt und seiner Bedeutung für die Konstruktion nichts gewußt hat, ist doch in seinem Werk die Zunahme perspektivischen Wissens zu erkennen.

Schon am Genter Altar läßt Jan die parallelen Linien einer Ebene stellenweise nach einem Fluchtpunkt konvergieren. Für die verschiedenen Ebenen hingegen nimmt er verschiedene Zentren[1]) und verschiedene Horizonte an. Besonders deutlich wird dieses Prinzip im Arnolfinibilde und der Verkündigung in Petersburg. Auch an der Brügger Madonna des Pala (1436) findet es sich. — Als aber der niederländische Meister das Bild für den Kanzler Rollin (heut im Louvre) schuf, wußte er wahrscheinlich um die Bedeutung des Augpunktes als Fluchtzentrum aller Parallelen im Raum. Zwar sind auch hier mehrere Fluchtpunkte und Horizonte nachgewiesen, doch vereinen sie je Parallelen aus horizontalen und vertikalen Ebenen; zudem sind sie dichter zusammengeschoben als je zuvor. — Von späteren Bildern des Jan enthält nur eins gemalte Architektur, die umstrittene Karthäuser-Madonna in Berlin. Das zentralperspektivische Prinzip ist an ihr nahezu vollkommen durchgeführt. Nach einem Fluchtzentrum sind alle Parallelen des offenen Halle orientiert; nur für den Turm S. Barbaras und für die Landschaft gilt das nicht.

Mit des Cristus' Verkündigung in Berlin und der Madonna im Städelschen Institut endet die Untersuchung Kerns. Sie sind wie der Schlußstein eines Gebäudes. Das zentralperspektivische System kommt endlich fast zu seinem Recht. Ein Horizont und ein Fluchtzentrum für alle Parallelen. Die Kenntnis des Distanzpunktes fehlt freilich auch hier. Wir wissen nicht, wann sie — von Italien aus? — in den Niederlanden Einlaß fand. Erstaunlich ist es, daß Jan auch ohne solche das Bodenmuster des Rollinbildes fast mathematisch richtig gezeichnet hat. — Andere Konstruktionsfaktoren kommen für die einfachen Frontalansichten der Eyckschen Schule nicht in Betracht.

[1]) Es ist unter Zentrum nicht immer Fluchtpunkt zu verstehen, wie Kern betont.

Die Durchführung des perspektivischen Prinzips findet sich in den Bildern des Petrus Cristus zum erstenmal; auch die Karthäuser Madonna ward von namhaften Gelehrten diesem Meister zuerkannt. Und doch wäre es verfehlt, den letzten Schritt auf jeden Fall als das Verdienst des Cristus zu bezeichnen. Der hat sich bei künstlerischen Problemen fast durchgängig als geschickter Imitator — nicht nur des Jan van Eyck — erwiesen. Auch können wir heute noch nicht ermessen, wie viele Bilder Jan van Eycks verschollen sind, und höchstens vermuten, daß unter den verlorenen auch gemalte Architekturen seiner letzten Jahre waren. Das Badezimmer-Interieur, das Facius beschreibt, wird auch von Kern zitiert. Wahrscheinlich ist es, daß Jan, nicht Cristus, die umfassende Bedeutung des Augpunktes erkannt hat. Es ist dies zwischen 1436 und 1452 geschehen.

Sehr fein sind einzelne Hinweise, wie der künstlerische Instinkt des Jan mitunter die Grenzen seines Könnens verschleiert. Bei der Anbetung des Lammes schafft das Strahlenbündel der heiligen Taube — den drei Horizonten zum Trotz — räumliche Wirkung. Die unbequemen Grenzlinien von zwei Ebenen, an welche zwei verschiedene Fluchtzentren (vergl. die Petersburger Verkündigung) ein Anrecht geltend machen, werden durch Staffage zugedeckt oder durch Halbdunkel verschleiert. Die Figuren sind im Verhältnis zu ihrer Umgebung in allen Bildern Jan van Eycks zu groß. Hier wird die Farbe zum Vermittler. Die künstlerische Einheit harmonischer Tonwerte läßt den Beschauer den Mangel an Einheit in den Proportionen übersehen. *Frida Schottmüller.*

Franz Dülberg: Frühholländer II: Altholländische Gemälde im erzbischöflichen Museum zu Utrecht. 25 Tafeln mit 19 Seiten Text; H. Kleinmann & Co. Haarlem 1904.

Die gute photographische Wiedergabe der lehrreichsten frühholländischen Gemälde des Utrechter erzbischöflichen Museums, deren Publikation sich an die der Leidener Werke des Engelbrechtsen und Lucas von Leiden anschließt, wird bei der problematischen Natur der meisten dieser Bilder jedem willkommen sein, der sich mit der älteren niederländischen Malerei befaßt. Aber auch ein allgemeines ästhetisches Bedürfnis wird wenigstens bei einigen Werken wie dem monumental empfundenen Ecce homo des Geertgen, dem sensiblen und geistvollen Triptychon des Engelbrechtsen und den eindringlich klaren Porträts des Scoorel vollauf befriedigt. Die Einleitung bringt in gewählter Ausdrucksweise klug erdachte Charakteristiken und gibt in einem gewiß nicht trocken wissen-

schaftlichen Gewande kritisch begründete Resultate. Einige Ausstellungen, die gemacht werden können, betreffen nurmehr Einzelheiten.

So erscheint es nicht berechtigt, das Bild Geertgens anzuzweifeln, dessen strenge Größe, bedeutende Komposition und Tiefe der Empfindung kein Nachfolger erreicht hat, so nah ihm einige derselben kommen. Die allerdings marklose Zeichnung der Hände kehrt ähnlich auf dem Sippenbild in der Kirche wieder. Auch bei der kleinen Madonna der Ambrosiana, die Dülberg in diesem Zusammenhang erwähnt, ist an der Eigenhändigkeit festzuhalten. Das Bildchen ist von Durand-Gréville und auch von mir unabhängig von Friedländer, der es zuerst in seinem Aufsatz im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. erwähnt, als Geertgen erkannt worden. Bei dem Stammbaum Christi in der Sammlung Stroganoff, der von anderer Seite diesem selbst zugeschrieben wird und mir nur aus einer ungenügenden Reproduktion bekannt ist, darf an eine Stelle in den Urkunden erinnert werden. Die in dieser Zeit häufig genannten Brüder Mouwerijn und Claes Simonsz erhalten im Jahre 1490 den Auftrag auf einen »Baum Jesse« (v. d. Willigen S. 52). Allerdings entspricht das Format des Bildes nicht dem einer Predelle, auf welche die Bestellung zu lauten scheint. — Zum Vergleich zieht der Verfasser das bekannte Hauptblatt des Stechers W. mit dem Schlüssel heran und bezeichnet dabei diesen als burgundisch-holländischen Künstler. Die Benennung »holländisch« dürfte kaum am Platze sein, da der Stil des Künstlers flandrisch ist und auch die Verwertung seines Stammbaumes Christi für ein drittes Werk gleichen Gegenstandes von G. David nach Brügge weist. Auch wird es gut sein, die Bezeichnung Allard Claeszoon von Utrecht für den Stecher $\underset{c}{A}$ fallen zu lassen, weil der Meister gleichfalls aller Wahrscheinlichkeit nach Vlame war, die Identifikation unbegründet und die Lesart Utrecht auf einem seiner Stiche fragwürdig ist.

Um Geertgen gruppiert Dülberg einige Nachfolger. Von dem Meister der Anna selbdritt (Taf. V) wird die reizvolle hl. Familie in Dresden sein (Nr. 840), während sich von der Madonna auf der Rasenbank (Taf. III) wenigstens aussagen läßt, daß die Komposition auch in der Werkstatt des Meisters vom Tode Mariä bekannt war. Denn dessen Gemälde mit der Ruhe auf der Flucht in München (Nr. 59) und in Brüssel geben Maria genau in derselben Haltung im Gegensinn wieder. Der Zusammenhang der Frankfurter Kreuzigung mit dem Kruzifixus im Museo Correr in Venedig ist richtig erkannt worden. Nur ist dieses Werk keinesfalls von Hugo van der Goes, wie Dülberg angibt, sondern von dem Meister der Frankfurter Kreuzigung selbst. — Von dem naiven, munteren aber ungeschickten Künstler des Naardener Kalvarienberges lassen sich noch drei andere Werke namhaft machen, die Marter der h. Lucia im Rijks-

museum, die man kaum mit Recht neuerdings wieder Geertgen selbst geben will, die Kreuzabnahme bei Figdor in Wien, die schon Friedländer mit dem Amsterdamer Bild zusammengestellt hat, und eine Kreuzigung in Gent. Unter den Schülern Geertgens läßt sich die Persönlichkeit dieses sklavisch von seinem Lehrer abhängigen Meisters am deutlichsten fassen, abgesehen von jenem ungleich bedeutenderen Maler der Kreuzigungen bei Glitza und in den Uffizien (zu der letzteren existiert eine Vorstudie in Darmstadt), der auch mit der Plastik in Beziehung steht, wie eine seinen hl. Frauen im Rijksmuseum nahestehende hl. Anna selbdritt ebenda beweist.

Mit den Zuweisungen an Jacob Cornelisz ist der Verfasser nicht sehr glücklich gewesen, zum mindesten nicht bei der Anbetung der Könige, da dieser Künstler in zeitlich früher entstandenen Gemälden gleichen Gegenstandes oder selbst in dem Neapeler Werk schon auf einer höheren Stufe zeichnerischer Vollendung steht.[1]) Dagegen ist Engelbrechtsen, dessen Werk in den letzten Jahren dank der Forschungen Friedländers beträchtlich erweitert worden ist, durch das zweifellose Triptychon mit Passionsdarstellungen glücklich vertreten. Der kühlen Farbengebung und der leicht an Scoorel gemahnenden Vereinfachung der Landschaft und Architektur nach mag es etwas später entstanden sein, als Dülberg angibt — etwa gleichzeitig mit dem kleinen Kreuzigungsbildchen bei v. Kauffmann und in Amsterdam —, falls man, wie es gewöhnlich geschieht, annimmt, daß die Beweinung in Leiden kurz vor 1526 entstanden ist. Denn der Abstand in der Farbengebung und Ornamentik, die dort noch spätgotisch, hier Renaissancestil zeigt, ist beträchtlich. In den lang ausgezogenen Formen der Rahmenverzierung kann man den Einfluß des Lucas von Leiden bemerken, der sonst merkwürdigerweise wenig auf seinen preziösen, aber gestaltungsreichen Lehrer zurückgewirkt hat; nur etwa einige Figuren auf dem Abschied Christi von seiner Mutter im Rijksmuseum dürfte man als Beleg für einen Zusammenhang anführen.

Nach Geertgen ist Engelbrechtsen der zweite große schulbildende Meister in Holland. Van Mander nennt zwei Söhne des Künstlers, sowie Lucas und Aertie von Leiden als dessen Schüler, und das vor-

[1]) Beiläufig erwähne ich, daß man neuerdings auch nach Jacob Cornelisz fälscht. So befindet sich im Besitz des Pastors vom Begijnehof in Amsterdam eine kleine Truhe aus Holz, die das bekannte Monogramm und die Jahreszahl 1518 trägt. Die von gotischem Schnitzwerk umgebenen figürlichen Darstellungen zeigen in mehreren Abteilungen das Amsterdamer Hostienwunder. Der Imitator, der alte Bestandteile benutzte und seinem geschickten Kunstprodukt mit Hilfe einer Schrotladung und anderen Mitteln ein altertümliches Ansehen gab, benutzte den Holzschnitt, der das Titelblatt der Succincta enarratio miraculorum . . . . . bildet.

handene Bildermaterial läßt auf einen noch größeren Wirkungskreis schließen. Aertie ist aller Wahrscheinlichkeit nach der Verfertiger der Annagelung ans Kreuz (Taf. XVI), wie ich an anderer Stelle ausführlicher zu begründen suche. Das Bild ist vom Verfasser gut als ein Spätling der Leidener Schule eingeordnet worden.

Auch der Meister der Utrechter Adoration ist möglicher Weise ein Leidener von Herkunft, wenngleich die meisten seiner Werke deutliche Beziehung zu Orley zeigen. Eins derselben befindet sich noch jetzt im St. Annahofje in Leiden, für das es gestiftet wurde. Auf den Zusammenhang mit dem Triptychon im Haag hat Dülberg mit Recht hingewiesen, während ein zweites angeführtes Werk in Bologna wenig mit dem Meister zu tun hat, vielmehr dem gewöhnlich als Herri met de Bles bezeichneten Künstler näher steht.

Nach einem Ausblick auf den nicht in jeder Hinsicht verderblichen Einfluß der italienischen Kunst in Spätwerken Scoorels bildet die letzte Tafel der Publikation mit den Jerusalemsfahrern und der Darstellung der Geburtsstätte Christi in Bethlehem in holländischer Auffassung einen hübschen Abschluß. Stellt man neben dieses Blatt noch einige andere wie die Vision des h. Dominikus während des Chordienstes, die ein Bild der Kircheneinrichtung der Zeit gibt, und die des hl. Bernhard, auf der man die Mönche im Chorgestühl sitzen, in der Kirche wandeln sieht (in den Typen erinnert dieses Bild an das Wörlitzer Gemälde des Frankfurter Meisters), so darf man sagen, daß auch eine kulturgeschichtliche Betrachtung manche Belehrung aus dem Werke gewinnen kann. Wem es aber mehr um Entwicklungsgeschichte zu tun ist, der wird in den zahlreichen Kircheninterieurs die Anfänge der holländischen Architekturmalerei und der Kunst, schummeriges Binnenlicht zart und weich wiederzugeben, mit Freuden begrüßen. *W. R. Valentiner.*

Kunsthandwerk.

Der Verduner Altar. Ein Emailwerk des 12. Jahrhunderts zu Klosterneuburg. Text von **K. Drexler**, Verlag M. Gerlach u. Co., Wien 1903.

Das großartige Klosterneuburger Schmelzwerk des Nikolaus von Verdun ist schon vor langen Jahren durch Camesina veröffentlicht worden, zuerst 1844 in farbigen Tafeln mit Text von Arneth, später in stark verkleinerter schwarzer Wiedergabe mit einer Beschreibung von G. Heider. Beide Werke beruhten auf freihändigen Aufnahmen und können den heutigen Ansprüchen an eine für wissenschaftliche Zwecke brauchbare Reproduktion längst nicht mehr genügen. Sie waren zeichnerisch un-

genau, namentlich in dem ungemein kunstvollen, oft geradezu klassischen Faltenwurf des Verduner Meisters; die Farbentafeln von 1844 gaben außerdem ein ganz unrichtiges Bild der Schmelztechnik und Wirkung, da sie die ganze Farbenreihe auf die zwei Hauptfarben Blau und Rot reduzierten. Die ornamentale Umrahmung der 51 figürlichen Schmelztafeln, obwohl sie von größter Wichtigkeit ist für die Erkenntnis der stilistischen und technischen Eigenart der Maasschule, war ganz fortgelassen.

Der Altar gehört nun ohne Frage zu den allerbedeutendsten Denkmälern, welche die zeichnende Kunst des 12. Jahrhunderts hinterlassen hat. Durch die unglückliche Aufstellung in einer engen Kapelle des Klosterneuburger Stifts, deren Licht auf die Rückseite des Altares fällt, wird aber das Studium und der Genuß des herrlichen Werkes an Ort und Stelle sehr erschwert, und man darf wohl behaupten, daß es selbst in Fachkreisen nicht so bekannt ist, wie es nach seinen künstlerischen Qualitäten verdient. Die neue, auf Kosten der k. k. Unterrichtsministeriums hergestellte Publikation von K. Drexler leistet daher der kunstgeschichtlichen Forschung, dem Unterricht und allen Freunden romanischer Kunst einen großen Dienst. Sie bringt das ganze Werk, die Bildtafeln mitsamt der Umrahmung, auf 52 ganz vortrefflichen Lichtdrucken nach Photographien des Klosterneuburger Klerikers Strommer. Außerordentlich dankenswert ist die Zugabe von drei Farbentafeln, welche die Schmelztechnik, die ornamentalen Emailplatten und die sonstigen Verzierungen so klar veranschaulichen, daß man mit ihrer Hilfe die verlorenen Spuren des Nikolaus von Verdun auch in den zwei Jahrzehnten zwischen der Vollendung des Altars (1181) und des Marienschreins in Tournai (1205) auffinden können wird. Die sehr getreue Reproduktion läßt jetzt mit voller Sicherheit erkennen, daß Arneth recht hatte, als er die sechs Tafeln XXII—XXIV und XXVIII—XXX als eine Zutat der im Jahre 1329 beendeten Wiederherstellung des Altars bestimmte. Was Drexler gegen diese Ansicht vorbringt, das Vorkommen von Waffenformen und Trachten des 12. Jahrhunderts, erklärt sich wohl dadurch, daß dem Wiener Meister des 14. Jahrhunderts die ursprünglichen, durch den Brand beschädigten Tafeln des Nikolaus noch als Vorbild vorlagen. Es ist an den Abbildungen dieser sechs Tafeln sowie mehrerer Zwickelplatten höchst interessant zu sehen, wie dieser geschickte Wiener Meister bemüht war, den Stil seines Vorgängers festzuhalten, ohne doch den Gotiker verleugnen zu können.

Einen seltsamen Irrtum Drexlers kann ich nicht unerwähnt lassen. Er nennt als das Jahr der Vollendung des Altars 1191, obwohl er selbst den Widerspruch bemerkt hat, daß damals der Stifter Werner nicht Propst von Klosterneuburg gewesen ist. Die richtige Datierung auf 1181 muß

der Leser des Drexlerschen Textes dem Wortlaut der alten Inschrift selbst »anno milleno centeno septuageno nec non undeno« entnehmen. *O. v. F.*

Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes. Text von **Stephan Beissel** S. J. 35 Lichtdrucke, Druck und Verlag von B. Kühlen, M.-Gladbach 1904.

Das vergangene Jahr hat in kurzer Aufeinanderfolge eine Reihe von Publikationen gebracht, die durch ihr reiches Abbildungsmaterial eine ganz wesentliche Förderung für das Studium des mittelalterlichen Kunsthandwerks bedeuten. Das vorliegende Buch enthält auf 35 Foliotafeln die wichtigsten Denkmäler des Aachener Münsterschatzes vom 10. bis zum 16. Jahrhundert. Die Lichtdrucke sind durchgängig nach neuen Aufnahmen von der Kunstanstalt Kühlen, die auch die Tafeln der neuen Veröffentlichung des Essener Schatzes geliefert hat, in musterhafter Schärfe und Klarheit hergestellt. Die beiden umfangreichsten Hauptstücke des Aachener Schatzes, der Karlschrein und der Marienschrein, sind nicht nur von allen vier Seiten aufgenommen, sondern es sind auch noch Detailtafeln beigefügt, die ein genaues Studium der Einzelheiten des Emailschmuckes und der plastischen Ausstattung ermöglichen. Das ist um so dankenswerter, als die Originale in Aachen nur von einer Seite sichtbar sind. (Diese Tafeln der großen Schreine finden sich auch in den gleichzeitig erschienenen »Deutschen Schmelzarbeiten des Mittelalters« von Falke und Frauberger; die photographischen Aufnahmen, welche in beiden Fällen als Vorlage gedient haben, sind aber speziell für das Beisselsche Buch gemacht worden.) Der Text Beissels bringt kurze Beschreibungen und historische Erläuterungen, die durch eine ausführlichere Besprechung derselben Denkmäler in Beissels »Aachenfahrt« vom Jahre 1902 ergänzt werden. Die vorsichtigen Bestimmungen von Herkunft und Entstehungszeit der Kunstwerke treffen fast in allen Fällen das Richtige. Nur gegen die Besprechung des Karlschreines möchte ich eine abweichende Ansicht vertreten. Nach Beissel ist dieser Schrein von dem Verfertiger des großen Kronleuchters Wibert kurz nach 1165 begonnen und von seinem Sohn oder Nachfolger 1215 vollendet worden (S. 6 und 8). Die Autorschaft Wiberts spricht Beissel zweimal als sichere Tatsache aus, obwohl dafür keinerlei historische Beglaubigung existiert und ebensowenig irgendeine stilistische Begründung versucht oder erbracht wird. Sie würde sich auch nicht erbringen lassen, denn der Kronleuchter Wiberts steht der Maasschule nahe, während der Karlschrein, wie Beissel selbst bemerkt hat (S. 7), mit den Kölner Schreinen viele Berührungspunkte hat. Diese Verwandtschaft mit den Kölner Werken ist noch viel enger, als Beissel

annimmt. Der Karlschrein ist nach seinem Bau- und Dekorationssystem eine Wiederholung des in Köln kurz vor 1200 gefertigten Benignusschreins in Siegburg und des Oberbaues des Kölner Domschreines, der nicht vor 1200 fertiggestellt sein kann. Dazu kommen zahlreiche technische und stilistische Analogien mit dem Benignusschrein (vgl. Deutsche Schmelzarbeiten d. M. A., S. 53, 98, 99), die in Verein mit dem gleichen Bausystem beweisen, daß der Meister des Benignusschreins, der noch am Domschrein Mitarbeiter war, danach erst der leitende Künstler des Karlschreins gewesen ist. Die daraus resultierende Datierung, welche den Beginn des Karlschreines nicht nach 1165, sondern nach 1200 setzt, schließt ebenso wie der Stil einen Anteil Wiberts aus. Bei der Besprechung einer aus der Maasschule stammenden Schmelzplatte (T. XIII) kommt Beissel durch Aufzählung einiger verwandter Werke zu dem sehr richtigen Ergebnis, daß der Meister dieser Maaswerke für die Herstellung des Heribertschreines nach Deutz berufen worden ist. Nur irrt er darin, wenn er demselben Künstler noch den Maurinusschrein, den Ursulaschrein in Köln und den Gregoriustragaltar in Siegburg zuweist. Hier liegt nur eine Beeinflussung eines Kölner Künstlers durch den Heribertschrein vor. Ich brauche darauf nicht näher einzugehen, da ich an anderer Stelle die Scheidung zwischen den Werken des Maasmeisters Godefroid de Claire und des Kölners Friedrich durchgeführt habe. Schließlich möchte ich im Interesse einer exakten Terminologie des Kunstgewerbes von dem Ausdruck »Braunes Maleremail« abraten, den Beissel regelmäßig für den braunen Ölfirnis auf Kupfer gebraucht, analog dem französischen »Email brun«. Die Kunst, Leinöl auf Kupfer zu einer braunglänzenden Schicht aufzudörren, hat weder technisch mit Email oder gar Maleremail irgend etwas zu tun, noch auch ist ihre Wirkung dem Email ähnlich. *O. v. F.*

Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts. Katalog der vom 15. Februar bis 30. April 1904 im Lichthofe des Königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin ausgestellten Porzellane von **Adolf Brüning**, in Verbindung mit **Wilhelm Behncke**, **Max Creutz** und **Georg Swarzenski**. Berlin 1904. Verlag von Georg Reimer.

Vorliegendes Werk ist die erste jener zu erwartenden Publikationen der Porzellanausstellungen des vergangenen Jahres, die in der letzten Nummer dieser Zeitschrift besprochen worden sind. Sie ist im Gegensatz zu den beiden anderen, die durch die ganz anders gearteten Ausstellungen abgeschlossene Monographien darstellen werden, in erster Linie ein Katalog der damaligen, das ganze Gebiet des Porzellans umfassenden Ausstellung. Sie gibt hierbei ihre wichtigsten Stücke in Abbildungen

und vermehrt dadurch wesentlich das auf diesem Gebiet noch gar nicht so reiche Abbildungsmaterial. Sie fixiert schließlich — wohl als bleibender Teil dieser Arbeit — die auf Grund dieses bisher beispiellos reichen Materials gewonnenen wissenschaftlichen Resultate und vermehrt dadurch das gleichfalls noch gar nicht so reichlich Festgestellte auf diesem Gebiet, namentlich hinsichtlich der Erzeugnisse selber, die nur zu oft vor billiger Aktenweisheit vergessen zu werden pflegen. Alle diese Aufgaben sind in diesem Werke mit großer Gewissenhaftigkeit durchgeführt worden: eine bedeutende Menge Fleiß und Beobachtung steckt darin. Vielleicht sind Porzellane noch niemals mit so viel Liebe und Sorgfalt behandelt worden, wie hier.

Den Hauptteil des Werkes füllt der Katalog. Durchführung und Anordnung können als mustergültig gelten. Die Gegenstände sind zunächst nach Fabriken gruppiert, innerhalb dieser nach der Zeitfolge, dann, wo genügend Material vorhanden war, wie bei Meißen und Berlin, nach den Dekortypen, deren Bezeichnungen vielfach den im 18. Jahrhundert gebräuchlichen entlehnt sind, die hoffentlich in Museum- und Sammlerkreisen zur Ersparung vieler unnützer, sich wiederholender Beschreibungen sich immer mehr einbürgern werden. Hierbei ist alles getan, die Orientierung möglichst zu erleichtern. Die Kopfleiste trägt den Namen der Fabrik, die Bezeichnung der Dekorgruppen findet sich am Rande. Maße und Besitzer stehen links, sämtliche Marken und die Zeitbestimmung rechts unter jedem Stücke. Zwei Markentafeln bringen zwar kaum etwas Neues, durften aber der Vollständigkeit halber nicht fehlen. So verliert der Katalog möglichst den Charakter eintöniger Aufzählung und läßt das Wesentliche jedes Stückes rasch erkennen.

Die wissenschaftliche Einleitung ist reich an neuen oder bisher nicht publizierten Ergebnissen. Sie verzichtet — für diese Stelle äußerst verständig — auf eine Darstellung der Geschichte der verschiedenen Fabriken, die, falls nicht neue Studien gemacht wurden, doch nur bereits Gedrucktes hätte wiedergeben können; sie hält sich ausschließlich an die vorliegenden Erzeugnisse selber, sucht diese, wo es irgend ging, chronologisch voneinander abzusondern und zu Typengruppen zusammenzufassen. Vor allem jedoch sind hier — und darin besteht ein Hauptverdienst dieses Buches, das das Studium des Porzellans um ein bedeutendes Stück weiter bringt — mit aller Energie die Beziehungen des Porzellans zur großen Kunst der Zeit aufzudecken versucht, die teilweisen Vorbilder für seine Malereien und plastischen Werke, für die man bisher fast nur auf Vermutungen und sporadische Funde angewiesen war. Die systematische Durchsicht der damaligen Bilderstecher hat hier namentlich für das Meißener, Berliner und Frankenthaler Porzellan zu sehr interessanten Ergebnissen geführt,

die wohl auch späterhin noch manches der vermeintlichen absoluten Selbständigkeit der Porzellanmanufakturen des 18. Jahrhunderts rauben, als Ersatz dafür aber die Bewunderung des künstlerischen Geschicks setzen werden, mit dem derartige Vorlagen in ein ganz anders geartetes Material oder auch andere Kunst z. B. Malerei in Plastik, übertragen worden sind. Die Ergebnisse aller dieser wissenschaftlichen Forschungen sind natürlich sehr ungleich ausgefallen. Am reichsten, dank dem umfangreichen Material, das zur Verfügung stand, für Meißen und Berlin, sowie für Frankenthal, dessen Porzellan für den Hauptverfasser Gegenstand langjährigen Studiums gewesen ist. Vollständigkeit konnte auch hier naturgemäß nicht erzielt werden. Auch wird, wer eigene Studien auf dem Gebiet des Porzellans gemacht hat, wohl noch nicht gleich alle hier an sich mit anerkennenswerter Vorsicht niedergelegten Resultate unterschreiben können. Hauptsache jedoch war, daß diese einzige Gelegenheit zur Forschung ausreichend benutzt ward, und das ist hier in der Tat in dankenswerter Weise geschehen.

Noch ein Wort zur Illustrierung! Die Reproduktion des Porzellans ist der wunde Punkt bei aller wissenschaftlichen Bearbeitung desselben. Es gibt auch schwerlich viele andere Gebiete der Kunst, die in dieser Beziehung dieselbe Sorge machen: die Wiedergabe der Farbe, die beim Porzellan eigentlich unerläßlich ist, bildet hier die eigentliche Aufgabe. Photographische Wiedergaben ohne Farben, namentlich durch die billige Autotypie, wirken immer garstig: verschwommen und wulstig fällt dabei aus, was in der Natur klar und zierlich ist; das Stoffliche des Porzellans verliert jeglichen Reiz. Derartige Darstellungen sind kaum geeignet, für das Dargestellte Sympathie zu erwecken. Doch auch die farbige Wiedergabe wird durch die Lebhaftigkeit der Farben des Porzellans erschwert. Die Farbe ist ja hier nicht bloß Farbe, sondern auch Licht, das das stumpfe Papier von vornherein nicht wiedergeben kann. Dennoch muß, da Farbe beim Porzellan, wie bei aller entwickelten Keramik, künstlerisch alles ist, nach farbigen Wiedergaben mit allen Mitteln gestrebt werden und diesen der Vorzug gegeben werden, selbst wenn billige Reproduktionsweisen noch keine ganz befriedigenden Resultate liefern. Man hat daher bei der Wiedergabe von Porzellan vielfach die Anwendung der farbigen Photomechanik vulgo Dreifarbendruck versucht, ohne indessen hier schon oft zu befriedigenden Resultaten gelangt zu sein. Die besten Arbeiten dieser Art dürften auf dem Gebiet der Keramik bisher wohl in England zutage gekommen sein. Auch in vorliegendem Werk ist dies Verfahren mehrfach herangezogen worden, und der Verfasser dieses weiß, welche Mühe man sich hier mit dessen Anwendung gegeben hat. Daß hierbei die Resultate schon ganz befriedigend und gleichmäßig ausgefallen sind, wird kaum ein Kenner alten Porzellans sagen können. Ein solches Re-

sultat war bei der Schwierigkeit dieses Verfahrens auch kaum zu erwarten. Wir stehen auf diesem Gebiet noch zu sehr in den Anfängen, um dieses Reproduktionsverfahren schon ganz in unserer Gewalt zu haben. Auch kann man dem Verleger eines derartigen, an sich schon mit einem gewissen Risiko verknüpften, Werkes nicht auch noch die Ausgabe für langwierige vorbereitende Experimente zumuten. Hier wäre eine schöne Aufgabe für die deutsche Reichsdruckerei, für deren baldige Durchführung die ganze Wissenschaft der Keramik derselben zu großem Danke verpflichtet sein würde. *Ernst Zimmermann.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Die Wiederauffindung eines seither verschollenen Werkes des piemontesischen Malers Macrino d'Alba wird neuerdings dem Eifer Dr. Diego Sant' Ambrogios verdankt (s. Lega Lombarda vom 1. Juli und Avvenire di Monferrato vom 5. Juli 1904). Es ist das 1,50 m breite 1,45 m hohe Triptychon, das ursprünglich für den Hauptaltar der Zisterzienserabtei von Lucedio bei Trino in Piemont gemalt, sich jetzt in der Kapelle des bischöflichen Palastes zu Tortona befindet. Im mittleren Abteil sehen wir die Madonna in trono, in der Linken das Buch der heiligen Schriften haltend, mit der Rechten das in ihrem Schoße sitzende segnende Christkind stützend. Zwei Engel halten über ihrem Haupte die Krone, zwei andere zu ihren Füßen entlocken der Mandoline bezw. dem Dudelsack (!) Melodien. Ein zwischen ihnen gemaltes Cartellino trägt die Inschrift: Macrinus d'Alba faciebat 1499. In den Arabesken, die den Sockel des Thrones schmücken, kommen wiederholt die zu einer Sigle verschlungenen Buchstaben H, N und B (Hannibal) vor. Auf dem rechten Flügel ist der Täufer im härenen Gewande mit Kreuz und Inschriftsband dargestellt, ganz ähnlich, wie ihn auch das große Altarbild Macrinos in der Turiner Galerie vom Jahre 1498 zeigt. Auf dem linken Flügel hingegen sehen wir den dem Dominikanerorden angehörenden hl. Augustin, Bischof von Traù in Dalmatien, wie er die in den violettroten Mantel der apostolischen Protonotare gekleidete knieende Gestalt des Donators der himmlischen Jungfrau empfiehlt. Dieser letztere nun ist Hannibal Paleologo, aus dem Geschlechte der Markgrafen von Monferrato, von dem es geschichtlich feststeht, daß er 1485 Komtur der Abtei von Lucedo ward. Daß er das Triptychon für die letztere ausführen ließ, berichteten — wie wir aus Iricos Storia di Trino, 1735, erfahren — die auf dem seither verlorenen ursprünglichen Rahmen der Tafel verzeichneten Distichen:

Hannibal illustris Ferrati Montis et ingens
Commendatarius nobile fecit opus
Hoc fieri, pictor Macrinus natus in Alba
Auxilium pinxit contribuente Deo
1499 V. Septembris.

Was die Erhaltung unseres Triptychons betrifft, so sind die beiden Flügel unberührt; das Mittelbild dagegen zeigt die Spuren späterer Übermalung und Firnissung; doch hat sich die erstere glücklicherweise vorzugsweise auf den blauen Mantel der Madonna beschränkt, und die übrigen Teile nur unwesentlich alteriert. Die Übertragung der Tafel nach Tortona erfolgte wahrscheinlich durch den Bischof Fassati (1728 bis 1817), zur Zeit als die Zisterzienser die Abtei Lucedo verlassen mußten (1792), oder als diese endgiltig aufgehoben (1801) und ihre Güter verkauft wurden. *C. v. F.*

Zur Kunstgeschichte von Pistoja bezw. Siena veröffentlicht Dr. Peleo Bacci einige interessante Urkunden aus den dortigen Archiven, indem er sie mit wertvollen Kommentaren begleitet (Cinque documenti per la storia dell' arte senese del XIII al XV secolo, raccolti e annotati da Peleo Bacci. Per nozze. Pistoja 1903. 8°. 27 S.). Die erste Urkunde bezieht sich auf die im September des Jahres 1265 erfolgte Übernahme der von dem sieneser Goldschmied Pace di Valentino im Verein mit vier Gehilfen verfertigten silbernen, vergoldeten und reich mit kostbaren Steinen geschmückten Deckel für ein Evangeliar (testavangelo, rectius »tetravangelo«), sowie für einen Kelch samt Patene, beide für die Cappella di S. Jacopo im Dom zu Pistoja bestimmt (vgl. hierüber auch L. Zdekauer, La bottega di un orefice del Dugento, Siena 1903 und Gaet. Beani, La Cattedrale Pistojese, Pistoja 1903). Auf der Vorder- und Rückseite der Buchdeckel waren in getriebener Arbeit eine Maestà und ein Crucifixus mit der Madonna und Johannes dem Evang. dargestellt. Die beiden kostbaren Stücke lassen sich in den Inventaren bis 1777 verfolgen, wo auf Befehl des Großherzogs Pietro Leopoldo der gesamte Aktiv- und Passivbesitz der Opera di S. Jacopo der Komune von Pistoja überwiesen wurde. Seither sind sie beide leider verschwunden. — Die zweite Urkunde gibt den Vertrag, den die Erben Cinos da Pistoja (nicht wie man seither annahm die Kommune seiner Vaterstadt) mit Cellino di Nese im Jahre 1337 betreffs der Ausführung des Grabmals Cinos abschlossen. Es heißt darin, daß dieses hergestellt werden soll »seconda uno disengnamento il quale fecie il Maesto . . . . . di Siena e questi medesimo de' lavorare lo detto marmo«. Also nicht Cellino, wie immer angenommen wird, sondern der sieneser Bildhauer, dessen Name der Vertrag verschweigt, ist der Meister des gedachten Grabmals. Es bleibt ungewiß ob wir Goro di Gregorio, Maestro Agostino oder Agnolo als solchen anzusehen haben; ausgeschlossen bleibt auf alle Fälle aus stilkritischen Gründen Andrea Pisano, dem Vasari das Werk zuschreibt. Cellino di Nese aber war nur der Unter-

nehmer desselben. Ob er Sienese gewesen sei, ist auch zweifelhaft; vielmehr scheint Pistoja seine Heimat zu sein, wo er 1334—40 nachweisbar ist (1339 wird ihm die Verkleidung des dortigen Baptisteriums übertragen). 1349, 1360—62 und 1368—74 arbeitet er in Pisa am Camposanto und am Baptisterium.

Das dritte Dokument, ein Inventar des Kirchenschatzes von S. Maria fortis portae aus dem Jahre 1372 wiedergebend, macht uns mit einem bisher unbekannten sieneser Goldschmiede Maestro Duccio di Donato, als dem Verfertiger eines an Knauf und Fuß mit Email geschmückten Kelches bekannt. Er mag wohl ein Zeitgenosse seines Landsmannes Maestro Toro gewesen sein, den uns jüngst Dr. R. Davidsohn als im Jahre 1320 am päpstlichen Hofe von Avignon tätig enthüllt hat (s. Bullettino storico senese 1901). Die Kirche S. Maria fortis portae aber ist dieselbe, über deren Ruinen 1494 die Madonna dell' Umiltà errichtet wurde. — Die folgende Urkunde enthält die Verleihung des pistojesischen Bürgerrechts an den Maler Niccolò di Mariano aus Siena unterm 4. März 1478, unter der Bedingung, daß er im zweiten Saale des Palazzo pubblico binnen zwei Monaten ein Wandgemälde mit dem ungläubigen Thomas ausführe; in der letzten endlich wird dem Genannten der Termin für die Vollendung besagten Werkes unterm 4. Mai 1478 um einen Monat verlängert. Da dieses untergegangen ist, so läßt sich über die künstlerische Bedeutung seines Schöpfers um so weniger urteilen, weil sonst weder über seine Person noch seine Arbeiten etwas bekannt ist, außer daß er sich im Jahre 1491 verpflichtet, für die Kirche S. Pietro di Vicopetroso in der Gemeinde Vinci ein Altargemälde zu liefern (welches auch nicht mehr existiert, s. Milanesi, Nuovi documenti per l'arte toscana, Firenze 1901 p. 159).

Eine zweite Publikation widmet P. Bacci dem Maler G. B. Volpini, lo Scalabrino (1489—1561), sowie einigen andern mit ihm gleichzeitigen pistojesischen Malern (Signoraccio, Fra Paolino Gerino, Bern. Detti und Panciatichi; s. Bulletino storico pistojese, 1903 fasc. 4). Der Genannte ist zu unterscheiden von dem Sienesen Michelangelo Anselmi, Scalabrino, einem Schüler Sodomas und Nachahmer Correggios. Bacci rekonstruiert auf Grund des Urkundenmaterials die Biographie des Meisters, und macht von seinen vielen Arbeiten als einzig noch erhaltene die eine Seite einer Prozessionsfahne in S. Giuseppe, den hl. Josef mit dem Christkinde im Arme darstellend (1509) und zwei Presepiobilder namhaft — das eine im Palazzo Comunale, das andere im Empfangssaal des Conservatorio di S. Giovanni Battista. Eine Reihe von acht urkundlichen Belegen gibt der Arbeit Baccis besonderen Wert für die Geschichte der Malerei Pistojas im Cinquecento. *C. v. F.*

Onofrio Giordano della Cava. Der berühmte neapolitanische Architekt und Ingenieur dieses Namens ist uns bekannt als Restaurator des Rektorenpalastes zu Ragusa nach dem Brande von 1435,[1]) als Erbauer der Wasserleitung dieser Stadt (wo an dem Brunnen bei Porta Pile eine Inschrift seine Verdienste verewigt),[2]) endlich auch als einer der Künstler, die von Alfons I. beim Bau des Castel Nuovo Verwendung fanden.[3]) Daß die Verbindung zwischen ihm und Ragusa nach Vollendung der eben angeführten Arbeiten nicht aufhörte, daß im Gegenteil Rektor und Rat der Stadt seine Dienste auch später wiederholt in Anspruch nahmen, davon geben die folgenden Urkunden im ragusaner Archiv Zeugnis. Die erste ist ein Geleitsbrief, der dem Meister für eine in Aussicht stehende Reise nach Ragusa unterm 4. November 1450 ausgestellt wird. Er lautet (in der zurückbehaltenen Kopie des Originals):

Rector et Consilium Civitatis Ragusij. Circumspecto viro Magistro Honofrio della Caua Ingeniario, veniendi ex quocunque loco ad Civitatem nostram Ragusij eiusque districtum: Ibique standi, morandi, pernoctandi, cum omnibus et singulis eius Armis, Arnisijs, Valisijs et rebus: Indeque discedendi pro eius libito voluntatis: amplam et omnimodam licentiam et facultatem cum pleno libero validoque Salvoconductu omni prorsus dolo et suspicione carente valituro mensibus tribus a die quo Ciuitatem ipsam applicuerit futuris: Tenore presentium damus, concedimus, et impartimus. Datum Ragusij die IIIj° novembris MCCCC°L. (Arch. Comunale, Lettere e Commissioni di Levante 1451-52 filza 12, p. 174.)

Es handelte sich in diesem Falle um die Begutachtung oder den Entwurf von Befestigungen der Stadt und um den Guß von Geschützen, wie ein Passus des folgenden, fünf Jahre später an König Alfons von Neapel gerichteten Schreibens ersichtlich macht, das die neuerliche Überlassung des Meisters aus solchem Anlaß für drei Monate erbittet:

Regi Aragonum.

Serenissime Princeps. Impetus turcorum, quos in dies magis ac magis inualescere vidimus contra cristianos ipsorum eorum cristianorum negligentia, faciunt ut res nostras in tuto positas non arbitremus nisi

[1]) Als solchen nennt ihn die gleichzeitige Chronik des Filippo de Diversis, herausgegeben von Brunelli.

[2]) Ihren Wortlaut s. unter anderm bei Gius. Gelcich, Dello sviluppo civile di Ragusa considerato nei suoi monumenti istorici ed artistici, Ragusa 1884 pag. 54.

[3]) Cam. Riccio, Alcuni fatti di Alfonso I. (Arch. stor. napoletano VI, pag. 421) publiziert aus den Cedole di tesoreria (vol. 24, fol. 167) ein Regest, wonach ihm und zwei Genossen 1453 dreihundert Dukaten für Arbeiten gezahlt weiden, die sie am Turm (maschio) des Castel Nuovo ausgeführt hatten.

urbicum nostrum talibus menijs cingimus quibus hostem quem iam satellitibus suis urbem ipsam prius provexisse sentimus, et repellere, et arcere possimus. Res igitur nostra agitur paries dum proximus ardet. Quappiam cum alias experti sumus industriam magistri honofrij della Caua in construendis huiusmodi propugnaculis, attentissime supplicamus, ut de gratia speciali dignetur ipsum magistrum honofrium quanto prius fieri potest per trimense concedere, prout ipsi (folgen zwei unlesbare Abkürzungen) pro predicta de (ein Wort unlesbar) comunem nostrum, cui super hac causa opportuit scripsimus destructus (?) parte nostra supplicabitur.

die VIIIj Julij 1455

(l. c. filza 14, anni 1454—1460, a pag. 199r.)

Die Missive an den Gesandten, der dies Schreiben dem König überbringen, und Onofrio oder in seiner Verhinderung einen andern bewährten Kriegsbaumeister für den angegebenen Zweck verpflichten sollte, datiert vom gleichen Datum und lautet wie folgt:

die VIIIj Julij 1455.

Rector de Ragusi cum el suo consiglio allo prouido Giucho de marco guerchoni (?) dilecto Citadino nostro salutem. Acomettemoui che col nome de dio et del glorioso martire messer san biasio confalonier et protector nostro ve debiate partir de qua et andar alla dretura piu presto porete alla via de napoli. Et li sendo trouereto maestro honofrio della chaua Ingegnero, cum lo quale parlerete per parte della segnoria nostra et pregeretelo et conforteretolo che uoglia vignir a ragusi per tre mesi, ouer per doi, ouer almancho per uno mese che hauera bono partito con noj Et uolendo lui vegnir col nome de dio, Et se pur dicesse non posser vignir senza licentia della maesta del segnor Re, allora voi ve apresenterete alla maesta del ditto sognor Re, et dareteli la nostra lettera, et suplichereteli humelmente chel se degni concederne lo detto maestro honofrio. Et se per caso lo ditto maesto honofrio non volesse ouer non potesse vignir, allora consiglio del ditto maestro honofrio trou erete uno altro maestro Inzegnero de quale sufficientia è lo detto maestro honofrio, alqual prometterete vignando a Ragusi hauere bono partito della signoria nostra. Et vignendo lo ditto mo honofrio, ouer altro inzegnero con consiglio del detto mo honofrio, ouer non vignendo troueret uno bono et sufficiente maestro bombardero, el qual bene et sufficientemente sapia far bombarde et zitar cingude al qual prometterete vignendo lui con voj a Ragusi hauera bono partito cum la signoria nostra. Et sel detto mo honofrio volendo vegnir, ouer non vignendo lui, l' altro maestro inzegnero, ouer el detto bombardiero ve domandasseno denarj per spese ve damo duc. cinquanta li quali debiate dar

aqueli, facendoui dar bona et sufficiente plezner (plegium, Bürgschaft) de vignir cum voi a Ragusi. Et sendo in accordio cum noj, li denari li dareti li se metteremo aconto del salario loro, Et non sendo in achordio con noj, sia in nostra liberta a provederli per spese quelo parera anoj. Et a voj damo duc. X. Et sendo della via Informereti delle nauelle et per uostra lettera ne auisereti.

(loc. cit. filza 13 dal 1448 al 1488, a fol. 168v.)

Ob Onofrio der Berufung gefolgt sei, oder welch' weiteren Verlauf die Angelegenheit genommen, darüber konnten wir im ragusaner Archiv keine urkundliche Aufklärung auffinden. *C. v. F.*

Eine bisher unbekannte Arbeit Giulianos da Sangallo wird uns durch das folgende Zeugnis enthüllt:[1])

1486.

Messer Francesco di Giovanni,[2]) nostro priore [ha] ollogato [a] Antonio di Francesco di Bartolo[3]) legnaiuolo uno adornamento della tavola faciàn fare per la nostra chiesa a Domenico di Tomaso del Grillandaio, come n' è copia in questo, carte 158, el quale adornamento detto Antonio debbe fare a sue spese di legnami e altre cose apartenenti, e debbi esser nel modo e forma come per disegno dato per detto Antonio di sopra, intagliato e lavorato secondo l' adornamento della tavola ch' è al presente nella chiesa degl' Ingiesuati all' altare maggiore,[4]) e perchè in detto disegno di detta tavola v' è dua agnoli che adorano, che detti agnoli si sbattono a detta allogagione, conservando ogni altra cosa che in detto disegno apare, cioè:

tabernacolo per Corpo di Cristo

candellieri [arabeskierte Pilaster zur Seite] da lato,

e 'l cornicione o con mensole o sanza, a beneplacito di messer Francesco nostro e di fra Bernardo frate di Ingiesuati.[5])

---

[1]) Da das interessante Dokument, in einer Gelegenheitsschrift per nozze veröffentlicht, (Gius. Gatteschi e Gaet. Bruscoli, L' adorazione dei Magi di Dom. del Ghirlandajo negli Innocenti. Firenze 1902), den meisten nichtitalienischen Fachgenossen unzugänglich bleiben dürfte, erscheint seine Wiedergabe an dieser Stelle berechtigt.

[2]) Tesori, bis Februar 1484 Rektor von S. Maria degli Ughi, seither bis an seinen Tod im Jahre 1497 Prior des Innocentiahospitals.

[3]) Es ist der jüngere Bruder Giulianos da Sangallo.

[4]) Gemeint ist die Altartafel Ghirlandajos, die bei der Niederlegung des Klosters S. Giusto alle Mura aus Anlaß des Assedio von 1529 gerettet wurde und jetzt in den Uffizien bewahrt wird. Ihre Umrahmung jedoch, auf die in obigem bezug genommen wird, ist verloren.

[5]) Es ist dies derselbe Klosterbruder der Gesuati, der einige der gemalten Glas-

E detto adornamento debbe dare fatto alla nostra chiesa, e per essa a messer Francesco di Giovanni nostro priore per tutto il mese di giugno 1487 prossimo che debbe venire.

E avere per detto adornamento di sua fatiche e legname e altre cose apartenenti a detto adornamento, fiorini cinquanta larghi d'oro in oro, che cosi sono rimasti d' acordo questo dj vj di giugno 1486, e per fede di ciò e' sopradetti si soscriveranno qui da piè di lor propria mano.

E più è rimasto d' acordo che si paghi per lui, cioè per detto Antonio di Francesco legnaiuolo, fiorini dieci larghi d'oro in oro a mona Mechera di Giovanni da Carmignano nostra comessa, a libro comessi A, carte 340.

Io Antonio di Francesco nominato sono contento a quanto di sopra si contiene, e per dette cose oservare mi sono soscritto di mia propria mano ogi questo dј detto di sopre.

Io M. Franco di Giovanni priore del sopradetto Spedale son contento a quanto di sopra si contiene ogi questo dј sopradetto, e per chiareza del vero mi sono soscritto di mia propria mano.

(Archivio degli Innocenti, Libro di ricordi dal 1484 al 1489, a carte 158^{v}.)

Obwohl der vorstehende Vertrag für die Lieferung der reichgeschnitzten Umrahmung des Anbetungsbildes Ghirlandajos in der Kirche der Innocenti mit dem Bruder Giulianos da Sangollo abgeschlossen wurde, so führte die Arbeit doch Giuliano aus. Zeugnis dessen der folgende Vermerk, der die Ausgabenliste für das in Rede stehende Altarbild in den Rechnungsbüchern des Hospitals abschließt:

E a dј detto [22 marzo 1489] fiorini 56 d'oro in oro e barilj 10 d'olio e catasta $1^1/_2$ di legne, faciàn buoni a Giuliano di Francesco da San Gallo per sua fatica d'intagliatura e legname della detta tavola e tabernacolo e candelieri à fatto d'acordo, posto in questo carte 388 a spese, cioè debbi avere . . . . L. 385.13

Es ist bekannt, daß Giuliano namentlich in seiner Jugend als Holzbildhauer sich betätigte, sowie auch, daß er eine Zeitlang mit seinem jüngeren Bruder eine gemeinsame Holzschnitzerwerkstätte hielt (vgl. unsern chronologischen Prospekt zu seinem Leben im Beiheft des Jahrbuchs der k. preußischen Kunstsammlungen, Jahrgang 1902, zu den Jahren 1480 bis 1482). Leider existiert die Arbeit, um die es sich hier handelt, nicht mehr: sie fiel wahrscheinlich der 1615 erfolgten Umwandlung des Altars der Innocentikirche in seine heutige Gestalt zum Opfer. *C. v. F.*

fenster des Florentiner Doms nach Zeichnungen Ghirlandajos, Uccellos, und Andrea del Castagnos ausführte (s. G. B. Uccelli, Il convento di S. Giusto alle Musa e i Gesuati. Firenze 1865, pag. 105).

Pietro di Martino da Milano in Ragusa. In unserem Artikel: »Neues zum Triumphbogen Alfonsos des I.«, den wir im Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen (1902, S. 3—16) veröffentlichten, hatten wir betreffs der Richtigkeit des Datums des dort (S. 4) mitgeteilten Schreibens Alfonsos an den Rat von Ragusa, womit er diesen um Überlassung des in dessen Diensten stehenden Meisters Pietro da Milano ersuchte, Zweifel ausgesprochen. Ein Aufenthalt in Ragusa im Frühjahr dieses Jahres hat uns nunmehr Gelegenheit gegeben, Klarheit in die Sache zu bringen. Das Original des königlichen Schreibens ist im Archiv von Ragusa nicht mehr vorhanden; was wir (a. a. O.) als solches irrtümlich abdruckten, ist vielmehr dessen Konzept oder Kopie, die von Dr. Nehéz den im Staatsarchiv von Barcelona aufbewahrten Regestenbüchern der Krone Aragon entnommen worden war (es erklärt sich somit die von ihm angegebene Provenienz: Arch. de la C[orona] de A[ragon]). Wenn wir somit auch im ragusaner Archiv das Datum des fraglichen Dokumentes nicht feststellen konnten, so haben wir dort doch die folgenden beiden Vermerke gefunden, die jeden Zweifel an der Richtigkeit des in der Kopie enthaltenen Jahresdatums 1452 beheben:

Die terzio Maij 1452.

Prima pars [der zur Abstimmung in der Ratsversammlung vorgelegten Anträge] est de dando libertatem dn̄o R[ectori]. et eius parvo Consilio ad contemplationem Majestatis dn̄i Regis Aragonum de liberando familiam et avere et raubas [ital. robe] Magri petri lacipide de Mediolano quod possint libere ire et portare ubi voluerint [der Antrag wird mit 33 gegen 3 Stimmen angenommen].

(Arch. del Comune, Consilium Rogatorum, filza 13, anni 1452—1453, pag. 3v.)

Die s[ecund]o Junij 1452.

Prima pars est de franchando plegios [die Bürgen] Magri petri lacipide de Mediolano occasione laborerij quod ipse promiserat facere comuni nostro seu procuratoribus sancti blasii, et occasione denarorum habitorum pro quibus ipsi plegii [sic!] promiserat pro tempo [sic! angenommen mit 33 gegen 6 Stimmen].

(loc. cit. a pag. 22r).

Aus dem ersten dieser Vermerke ergibt sich, daß der Rat von Ragusa schon auf das erste Schreiben Alfonsos hin (worauf in seinem Briefe vom 3. Juni 1452 Berufung geschieht) das Sequester auf die Habe und Familie Pietros da Milano aufgehoben und ihm gestattet hatte, die Stadt zu verlassen. Der zweite, einen Monat später gefaßte Beschluß entbindet die Bürgen, die in betreff des von Pietro empfangenen Vorschusses für ihn gutgestanden waren, ihrer Verpflichtung.

Beide Vermerke aber liefern den Beweis, daß Pietro in der ersten Hälfte des Jahres 1452 in Ragusa weilte (über den Zeitpunkt seiner Berufung dahin haben wir leider keine urkundliche Nachricht auffinden können), und daß somit jener Petrus Johannis de Como, der von 1449—1453 am Dombau von Orvieto beschäftigt war, mit ihm nicht identisch sein könne, wie wir früher angenommen hatten (s. unsere Studie über den Triumphbogen Alfonsos im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1899, S. 9, Anm. 3 und S. 161 ff.). Ebenso wird es nunmehr sehr zweifelhaft, daß der Maestro Pietro di Giovanni da Varese, der von der zweiten Hälfte 1452 bis 1455 in Rom arbeitet, (siehe a. a. O. S. 11 und 152), und Pietro da Milano ein und dieselbe Person gewesen sei. Dies wäre nur unter der Annahme möglich, König Alfonso hätte den im Laufe des Juni 1452 nach Neapel gekommenen Pietro da Milano nur wenige Monate — keinesfalls länger als bis gegen Ende 1452[1]) — verwendet, und dieser wäre sodann zur letztgenannten Frist nach Rom übersiedelt, woher er erst anfangs 1455 zu bleibendem Aufenthalt wieder nach Neapel zurückkehrte. Indes hat eine solche Annahme wenig Wahrscheinliches; denn der dringende Ton, in dem der König in seinem Schreiben die Überlassung des Meisters fordert, drängt zu der Folgerung, er habe nicht bloß eine ganz vorübergehende Verwendung desselben beabsichtigt, namentlich da Pietro infolge der Berufung nach Neapel eine wohl längere Zeit dauernde Beschäftigung in Ragusa aufgeben mußte.

Aus dem Vorstehenden folgt ferner auch, daß sich der von uns (im Jahrbuch d. pr. K. 1902, S. 6) mitgeteilte Vertrag zwischen Pietro di Giovanni da Como und Francesco di Stefano da Siena einerseits und einem Barkenbesitzer aus Lastra andererseits, betreffs der Verfrachtung einer bestimmten Menge Marmors aus Carrara nach Palermo, nicht auf Pietro da Milano bezieht, sondern auf jenen Pietro di Giovanni da Como, der 1449—1453 im Verein mit Francesco di Stefano am Dombau zu Orvieto nachweisbar ist. *C. v. F.*

Domenico Gaggini in Neapel. G. di Marzo und E. Mauceri hatten in ihrem Aufsatze (L'Arte 1903, S. 147 ff.), worin sie die Tätigkeit des

[1]) Unsere a. a. O. S. 152 Anm. 1 gegebene Zeitbestimmung für den Beginn der Tätigkeit Pietros di Giov. da Varese in Rom (1452 Ende Juni) muß richtiger lauten: »zwischen Juli und Dezember 1452«, denn der Vermerk, der im Libro di Riscussioni etc. dem auf ihn bezüglichen undatierten folgt, trägt das Datum des 31. Dezembers, so daß für die Datierung des letzteren der Zeitraum vom 29. Juni bis 31. Dezember 1452 zur Verfügung steht.

Meisters in Sizilien behandeln, die Vermutung ausgesprochen, er könnte in den Jahren, die zwischen seinem Wegzug aus Genua (1456 oder 1457) und seinem Auftauchen in Palermo (1463) liegen, an den Bauten im Castel Nuovo zu Neapel beschäftigt gewesen sein, wußten aber für diese Annahme keinen anderen Beweisgrund anzuführen, als daß der Name eines Domenico Lombardo unter den am Triumphbogen Alfonsos arbeitenden Künstlern in zwei Rechnungsvermerken vom Beginn des Jahres 1458 vorkomme. Wir sind nun in der Lage, jene Annahme durch stilistische Gründe stützen, wo nicht zur Tatsache erheben zu können. Emile Bertaux hat zuerst (Archivo storico per le province napoletane 1900, pag. 27 ff.) und wir haben nach ihm (Jahrbuch d. Kgl. preuß. Kunstsammlungən 1902, S. 11) eine Abbildung des Portals im Prunksaal des Castel Nuovo veröffentlicht, wobei wir die Attribution an Pietro da Milano, die Bertaux für dies Werk aufgestellt hatte, bestritten, und statt ihrer die an Domenico Lombardo vorschlugen, da uns dasselbe entschieden eine lombardische Hand zu verraten schien. Daß wir damit das Richtige getroffen hatten (freilich ohne den Meister damals noch mit Gaggini zu identifizieren), beweist nun der Vergleich der Portalskulpturen mit denen an der äußeren Oberwand der Kapelle des Täufers im Dom zu Genua, deren Ausführung Domenico Gaggini durch Vertrag vom 4. Mai 1448 übernommen, und die er im Verein mit seinen Gehilfen (seinem Neffen Elia und Giovanni di Bissone) in den folgenden Jahren vollendet hatte. Vor allem entspricht die Formbehandlung der die Relieftafeln zu seiten des mittleren Arkadenbogens einrahmenden Akanthusranken (Phot. Alinari No. 14910), wie sie uns in gleich ungeschlachter Nachahmung altrömischer Vorbilder in der ganzen Renaissanceskulptur nur noch an Filaretes Bronzepforte von S. Peter begegnet, durchaus derjenigen an den Gewänden des neapler Portals, und ebenso die ganz aus dem Maßstab der übrigen ornamentalen Elemente fallenden enormen Akanthusblätter im Zwickel des Arkadenbogens zu Genua der krausen Riesenpalmette über dem Giebel des Portals (auch hier wieder der gleiche Fehler im angewandten Maßstab!). Ferner sind die aus Eichen- und Lorbeerblättern gewundenen Kränze, die in Neapel die liegende Nymphe im Fries sowie die beiden Büsten über dem Giebel des Portals umschließen, ganz analog mit dem Bandgeflecht im Arkadenbogen zu Genua; ja, es kehrt sogar die dünne Platte mit dem Pfeifenornament, die in Genua über den Säulen der beiden Seitenöffnungen das unterste Glied der Oberwand bildet, gleicherweise am unteren Abschluß des Triumphreliefs des neapler Portals wieder. Endlich zeigen an letzterem die Adler in den beiden oberen Ecken der Akanthusbordüre und die Greifen zu seiten des (für Domenico wieder charakteristischen, so ärmlichen) Blatt-

motives im Giebel die gleiche Flügelform mit dem am Schulteransatz tief eingebuchteten Kontur und der in eine Schneckenwindung auslaufenden Schwungfeder, wie sie auch an den zahlreichen Engelputten in den Akanthusranken zu Genua ganz gleich immer wiederkehrt. Wir werden somit das Portal im Saal des Castel Nuovo sowie die Büsten Alfonsos und Ferdinands über demselben (mit Ausschluß jedoch des Gebälkes und Giebels, welch ersteres auch an den Wänden des Saales weiterläuft, und für das wir unsere frühere Zuschreibung an einen der toskaner Meister aufrecht halten) als ein Werk Dom. Gagginis und ihn als den in den Rechnungsvermerken vorkommenden Domenico Lombardo fortan zu erkennen haben. Ob er außerdem — wie aus der ebenangezogenen Quelle hervorzugehen scheint — auch am Triumphbogen mitgearbeitet hat, bleibt zweifelhaft; wir vermöchten ihm daran aus stilistischen Gründen höchstens die ornamentalen Füllungen an den Pilastern des Torbogens und der Arkade des oberen Geschosses zuzuteilen.

C. v. F.

Erwiderung.

Die »Rassegna d'arte« hat im Februar-Heft meine Besprechung der sieneser Mostra im Repertorium angegriffen und einige Punkte namhaft gemacht, bei denen ich mich geirrt haben soll. Daß ich die fünf Holzstatuen in San Martino für die Arbeiten zweier Meister halte und daß Jacopo della Quercia selbst hier nicht in Betracht kommt, ist nicht nur meine persönliche Überzeugung, sondern die vieler Fachgenossen. Daß einer der Ignoti Giov. Francesco da Imola ist, habe ich keineswegs bestimmt behauptet. Das Bild des hlg. Georg aus S. Cristoforo wird jetzt von Berenson Sano di Pietro zugeschrieben; auch ich glaube jetzt, daß es sienesisch ist, habe aber in der Besprechung die oberitalienische Herkunft auch schon nur hypothetisch ausgesprochen. Die Terrakotta-Maddalena stammt also nicht, wie ich vermutete, aus der Osservanza, sondern aus So. Spirito. Darum ist sie aber doch nicht von »Neroccio, fine del XVI sec.«, sondern von Cozzarelli und an der Gruppe der Osservanza hat eine andere Maddalena gekauert, die ihr aufs Haar entsprochen haben muß. Dagegen stammt der Johannes allerdings von der Osservanza, was der Katalog verschwieg. Doch ich will mich bei diesen Einzelheiten nicht aufhalten. Ich bin mir bewußt, schwere Vorwürfe ausgesprochen zu haben über die Art, wie die sieneser Mostra vorbereitet, aufgestellt und katalogisiert war. Eine Rechtfertigung ist von keiner Seite versucht worden. Ich habe aber ausdrücklich erklärt, die Vorwürfe nur deshalb formuliert zu haben, damit bei späteren Veranstaltungen rechtzeitig Hand angelegt wird. Ungern sagt man dem Land und den Leuten, denen man so unendlich viel verdankt, etwas Unangenehmes. Aber wer solch einen Katalog wie den der sieneser Mostra verfaßt, der muß es sich gefallen lassen, abgelohnt zu werden. Hoffen wir, daß bei der nächsten Ausstellung die Erfahrungen der sieneser Mostra beherzigt werden; dann ist der Zweck meines Berichtes erreicht.

Paul Schubring.

Berichtigung.

In dem Bericht über die Kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904 »Zur Kritik einiger holländischer Bilder« Repertorium XXVII 573 spricht Corn. Hofstede de Groot »ernste Bedenken« gegen die beiden Stilleben des Abraham van Beyeren aus, welche Freiherr von Brenken in Wewer dargeliehen hatte (Nr. 280, 281). Wenn der Katalog auf die unzweifelhafte Künstlerbezeichnung eines der Stücke (Nr. 281) hinweist, so vermutet der Berichterstatter »eine Verwechslung mit dem anerkannten Meisterstück aus der Sammlung von der Heydt«. Es ist kaum verständlich, wie einem so fleißigen eindringlichen Betrachter »trotz wiederholtem langem Suchen« eine so deutliche Signatur entgehen konnte, die fast mitten im Bilde, in dunkler Farbe (A B verbunden) am Krugdeckel steht. Diese Bezeichnung stimmt in den Schriftzügen auch genau mit der Signatur des Abraham van Beyeren überein, welche G. Glück im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXIV abbildete und so fehlt jeder Anlaß, dies Stilleben dem Meister abzusprechen. — Ebenso sind die Figuren auf dem Gemälde »die Ankunft des holländischen Gesandten in Münster« Nr. 390 als Arbeit des Gerard ter Borch durch die echte alte Bezeichnung hinreichend beglaubigt.

Firmenich-Richartz.

Druckfehlerberichtigung.

Im 6. Heft des XXVII. Bandes des Repertoriums:

S. 540 Z. 17 von oben: »flüssige« statt »fleißige«;
S. 547 Z. 14 von unten: »steht bei 177« statt »bei 177 steht«;
S. 564, Anm. 51: Die Inschriften sind in Minuskeln wiederzugeben;
S. 570 erste Z. von unten: »Voll: gehört« statt »Voll gehört«.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Bruck, Robert. Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 50.

Bryam. Dictionary of Painters and Engravers. New Edition revised and enlarged under the supervision of George C. Williamson. Litt. D. With numerous illustrations. Vol. V. S—Z. London. George Bell and Sons. 21/—.

Dalton, O. M. The Treasure of the Oxus with other objects from ancient Persia and India. With XXIX Plates. London. Printed by order of the trustees. Sold at the British Museum.

Dehio, Georg Gottfried. Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages S. M. des Kaisers gehalten am 27. Januar 1905. Straßburg. J. H. Ed. Heitz.

Hasse, C. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Herzogliches Museum in Braunschweig. Nachtrag zu H. Riegels Verzeichnis der Gemäldesammlung von 1900.

Hobson, R. L. Catalogue of the Collection of English Porcelain in the British Museum. With XXXIX Plates. London. Printed by order of the trustees. Sold at the British Museum.

Müller, Kurt F. Der Leichenwagen Alexander des Großen. Mit einer Tafel und 8 Abbildungen. Leipzig. E. A. Seemann. M. 2.50.

Ruettenauer, Benno. Der Kampf um den Stil. Aussichten und Rückblicke. Straßburg. J. H. W. Heitz. M. 3.50.

Schmerber, Hugo. Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Valentiner, Wilhelm R. Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

MUSEUMSKUNDE

ZEITSCHRIFT FÜR VERWALTUNG UND TECHNIK ÖFFENTLICHER UND PRIVATER SAMMLUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

DR. KARL KOETSCHAU

DIREKTOR DES KÖNIGL. HISTORISCHEN MUSEUMS ZU DRESDEN.

INHALT DES BAND I (1905) HEFT 2:

JÄHRLICH EIN BAND VON 4 HEFTEN. PREIS PRO BAND M. 20.—.

BESTELLUNGEN NEHMEN ALLE BUCHHANDLUNGEN ENTGEGEN.

GEORG REIMER VERLAG



BERLIN W. 35. LÜTZOWSTR. 107-8.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.